

Bellas, víctimas y luchadoras: La construcción de la imagen de la mujer en la revista CROMOS, 1958-1975.



Pontificia Universidad Javeriana
Facultad de Ciencias Sociales
Departamento de Historia

Tesis de Grado
Diana Cristina Cabrera Charry
Directora: Marta Calderón
Julio 24 de 2009
Bogotá.



CONTENIDO

INTRODUCCION	6
 CAPITULO I EL FRENTE NACIONAL Y LEGISLACIONES PARA LA MUJER	
1.1 La solución bipartidista	12
1.2 Sufragio femenino e igualdades en el hogar	17
1.3 Control Natal, una necesidad demográfica.....	21
1.4 Los 70, cambios legislativos para la mujer	25
1.5 Educación, trabajo: apertura limitada	27
 CAPITULO II LA REVISTA CROMOS Y LA MUJER.....	
2.1 La ubicación de la mujer en Cromos	31
2.2 La revista Cromos : un recorrido histórico	32
2.3 La imagen de mujer bella: su formación y desenlace	36
2.4 Temas que involucraban a la mujer en Cromos.....	44
2.4.1 Artes Escénicas	44
a. Fotonovelas y teatro	45
b. La mujer en las fotografías de cine: sufrimiento y erotismo.	46
c. Música, danza y literatura	54
d. Publicidad: la acentuación del erotismo escénico.....	57
2.4.2 Instituciones Sociales: Modelo de vida.....	60
a. Matrimonio: Lujo y felicidad.....	60
b. Familia: afortunadas o marginales.....	64
c. Divorcio.....	66.
d. Protección de la mujer desamparada.....	69
e. Control Natal.....	69
f. Aborto.....	74
2.4.3 Nuevos Temas para la mujer	
a. El cuerpo delgado.....	75
b. Conferencia Mundial de la mujer.....	77
c. Sexualidad femenina y de pareja.....	78
2.4.4 El desempeño laboral.....	79
2.4.5 Oficios limitados de la mujer.....	98
2.4.6 Humor Gráfico.....	100

CAPITULO III ESTEREOTIPOS DE LA MUJE CROMOS.....	106
3.1 La mujer bella: De la mujer anglosajona a la mujer Latina.....	109
3.2 La mujer erótica: Actriz, modelo, reina.....	114
3.2 La mujer luchadora: Madre del hogar, empleada, laboriosa, política, rebelde.....	119
3.3 La mujer víctima: Vejada, maltratada, excluída, marginada, pobre, presidiaria.....	123
CONCLUSIONES.....	130
BIBLIOGRAFIA.....	135
ANEXOS.....	139

DEDICATORIA

*A mi mamá, por su apoyo incondicional,
María Dalia Charry Basto*

*A mi papá fallecido,
Ali Cabrera Gutiérrez*

*A mi Hermana
Liliana Isabel Cabrera Charry*

AGRADECIMIENTOS

A Tomás Brignardello

*A mi amiga,
Ana María Joven Bonello*

*Llevaban el peso de la casa encima.
Sin embargo, aquel heroísmo,
por agotador e ingrato que fuera,
Era una justificación de sus vidas*
GABO

*“la performatividad es una esfera en la que el poder
actúa como discurso”
Judith Butler*

INTRODUCCION

La imagen de las mujeres en la historia visual universal ha sido el centro de atención de todas las épocas, continentes y pensamientos estéticos, religiosos, sociales y políticos. Admiradas, odiadas y deseadas por todas las miradas culturales, la imagen de las mujeres ha sido el mismo significado de la seducción, de la perversidad, o la devoción; pero también el de la humillación, la exclusión, el maltrato, la vida y la muerte. De ésta manera entendemos que la mujer ha sido mitificada más por el significado de su imagen que por sus acciones y que a través de su iconología histórica, la cultura patriarcal la ha posicionado en determinado tipo de roles que han definido su desempeño en la sociedad.

La misión histórica del presente estudio será reafirmar la propuesta que anuncia que una parte del género femenino lo ha determinado la cultura visual, y, para esclarecerlo, nuestro objetivo será relacionar la imagen de la mujer de la revista *Cromos* de acuerdo con el devenir histórico de los años sesenta y setenta del siglo XX como la historia de un sujeto 'mujer' colombiano, construido estereotípicamente a partir de imágenes y miradas patriarcales que fueron estructuradas desde una cultura tradicional, católica y conservadora.

La bibliografía e historiografía sobre la mujer en Colombia ha indagado algunos de sus problemas desde las disciplinas del arte, la antropología, o la sociología, entre otras áreas de las ciencias sociales; y a su vez, ha sido objeto de estudio desde los años 80, en áreas de la historia política, de la educación o de la vida privada y social en medio de contextos que abarcan desde la época colonial, el siglo XIX o, la primera mitad del siglo XX, pero ninguna de estas investigaciones involucran concienzudamente el discurso visual e histórico de la mujer y su relación con la cultura en la ubicación temporal del actual estudio: 1958 a 1975.

Por esto, fue muy limitado hallar investigaciones históricas publicadas que involucraran nuestro tema de interés en Colombia. Sin embargo, desde la perspectiva histórica, teniendo en cuenta las categorías mujer/imagen/60's/ Revista *Cromos*, valió tener en cuenta en la Universidad Javeriana, la tesis de Juliana Margarita Cardona, "Una nueva visión de mujer, 1958-1974", (2006) enfocada en el contexto político del Frente Nacional y en el examen de 15 portadas de la revista *Cromos* desde los conceptos de mujer, identidad y cultura; por otra parte, por su análisis de la cultura nacionalizada del rei-

nado de belleza, Gerardo Peña Castro con la tesis “El concurso de belleza como elemento constitutivo de identidad cultural 1947-1953”, (2005) conjuga los conceptos de nación y burguesía, utiliza imágenes pero no se detiene en su análisis. Las tesis halladas de Comunicación Social se limitaban a ser reseñas temáticas de la revista *Cromos* como la de Marta Bayona (1991) y Álvaro Ospina (1990), las cuales aportaron muy poco a nuestro propósito de investigación.

Respecto a la historiografía que resalta el análisis fotográfico e icónico de mediados del siglo XX colombiano, y que fue pertinente para nuestra investigación, conviene resaltar la tesis de Miguel Ángel Pardo, “La representación de la imagen del infante en la fotografía publicitaria en *El Tiempo*” entre 1968-1989, (2006), por la forma como maneja el análisis antropológico de la fotografía y su relación con el modelo económico capitalista.

La publicación más reciente y cercana al tema que se encontró, fue la de Cesar Augusto Ayala, “Exclusión, discriminación y abuso de poder en *EL TIEMPO* del Frente Nacional.” (2008), fue enriquecedora por abarcar el mismo periodo e involucrar la lectura de caricaturas e imágenes del periódico *El Tiempo* como medio de manipulación política y social; finalmente nos detuvimos en un análisis publicitario visto desde la formación del individuo urbano moderno, especialmente la mujer como modelo persuasivo y consumidor, proporcionado por la tesis de Laura Aulí y Marcela Carrasquilla, “Una mirada a la sociedad urbana moderna de los años 50 y 60 en Colombia, a través de la publicidad de jabones de tocador pautaada en la revista *Cromos*” (2007).

De otras universidades, cabe mencionar las tesis de Comunicación de la Universidad de la Sabana de Luz Ángela Gantúa, “Manejo de la imagen de la mujer y la familia en las revistas *Jueves* y *Carrusel*, (1990), y de la Universidad Autónoma de Cali, “Mujer liberal, mujer liberada; construcción discursiva de la imagen de la mujer en la revista *Fucsia*”, (2008).

Metodología de la investigación

Teniendo en cuenta el escaso material de referencia historiográfica, nuestra indagación investigativa nos remitió a tomar como primera medida la lectura de fuentes secundarias relativas al contexto sociopolítico e historia y temas de la mujer durante 1957-1975 en Colombia.

Luego se procedió a la observación exhaustiva de las imágenes de la revista *Cromos* que involucraran más significativamente a la mujer durante los años determinados. A partir de la observación minuciosa y rigurosa de más 300 imágenes, éstas se catalogaron y redujeron a 200, según los temas predominantes que revelaron los cuatro caracteres icónicos de mujeres: Bellas, Eróticas, Luchadoras y Víctimas.

Al mismo tiempo se tuvo la apreciación de los artículos y noticias que involucraban a la mujer en la revista, y cómo éstos manejaban la imagen para establecer un vínculo válido entre imagen-artículo- historia- estereotipo y, bajo los hallazgos establecidos se aplicó una teoría postfeminista que se ajustara a la problemática que planteaban las imágenes, los temas y el marco histórico.

Para construir el primer capítulo nos cercioramos de establecer los principales hechos históricos del periodo, y aquellos en los que intervenía o involucraban a la mujer en el ambiente político, cultural y social, hasta ir estructurando temáticas específicas del contexto como el aborto, la natalidad, el divorcio, etc. Para construir el discurso del segundo capítulo nos guiamos por las divisiones temáticas de la revista, el contexto y la relación con las imágenes de mujeres escogidas que confirmaban nuestra hipótesis y estructuraban nuestra constatación teórica, hasta llegar a explicarnos cómo por medio de la confrontación de fuentes primarias y secundarias pudimos esclarecer que la estereotipación de las imágenes de *Cromos* confluía con la argumentación teórica, con la historia de la mujer y con los temas de la mujer en la revista, que fue la temática conclusiva del capítulo tercero.

Los parámetros para la selección de imágenes y categorías fueron:

- 1- **Belleza:** Por ser un patrón categórico importante en la cultura colombiana, las imágenes de mujeres bellas, limitadas a reinas nacionales y actrices extranjeras, se legitimaban de acuerdo con el físico de mujeres de rasgos anglosajones, por lo tanto se analizó cómo se concibió la belleza colombiana de acuerdo al fenotipo facial, corporal, a la raza, expresión, armonía, recato y elegancia. Lo que se aceptaba como bello y lo que se rechazaba.
- 2- **Erotismo,** en *Cromos* el erotismo tomó diversas formas, siempre desde un enfoque de seducción mesurado, algunas veces atrevido dado el contexto, pero ubicado siempre en el género femenino. Nos detuvimos en las imágenes que se relacionaron con escenificar el cuerpo como placer, la exhibición sexual, la pose, el gesto, los accesorios, la mirada, el gusto de la mujer por ser vista, y la emoción.
- 3- **Victimización:** En *Cromos* sobresalían las imágenes que retrataban la otra realidad social del país, es decir, las imágenes de marginación que eran fotografiadas desde un distanciamiento que no cuestionaba, sino que mostraba escenas de la otra Colombia, triste y abandonada, vistas desde el folclor y un vacío dramatismo. Estas eran las fotografías que suscitaban compasión, sacrificio,

maltrato, vejación, marginalidad, pobreza, rebeldía, y soledad; todas categorías vinculadas a la mujer especialmente.

- 4- **Lucha:** Se seleccionaron las imágenes que se relacionaron con todo tipo de labores/actividades de la mujer como medio de sustento desde sus aficiones, dedicación, laboriosidad, estudios, oficios, labores artesanales, recursividad, deporte, servicio, solidaridad, supervivencia, ocupaciones, hogar, política, y profesionalidad

La elaboración de la base de datos para la investigación tuvo en cuenta 300 imágenes, y que éstas venían de un tipo de revista semanal e ilustrada -que son diferentes a las de un periódico diario- por lo tanto la imagen obedecía ciertos códigos visuales que pretendían retratar personajes y anécdotas, más no acontecimientos (Luc Boltanski, 1965:212-213).

Por tanto, se seleccionaron 150 imágenes o las más representativas de acuerdo a las categorías establecidas e idóneas para la presentación del trabajo. Se analizó y comparó, primero: el texto o noticia que trata la imagen, la actividad de la mujer, con quien está, y que papel está desempeñando, si es nacional o internacional, de cine, teatro, arte, real o montaje. Así mismo se analizó, el tamaño, el encuadre, 1º. 2º, o, 3º plano, la edad aproximada, su cuerpo, estatus social, la pose fingida o espontánea, la mirada, la emoción, la indumentaria, acción, escenario, la expresión del rostro, y la postura: frontal, $\frac{3}{4}$ o perfil. Fue importante tener en cuenta el tamaño de las imágenes según su temática y su posición en cada página de acuerdo a la relevancia o la repetición del tema en la revista

Teoría performativa postfeminista y la mujer Colombiana en Cromos.

La teoría feminista norteamericana y europea de los años 70 y 80 ha tenido una lucha ideológica con el concepto esencialista o biológico de la mujer en la medida en que presuponen una esencia común a todas las mujeres derivadas de su constitución biológica, y anclada en una excluyente perspectiva de género de la igualdad y/o de la diferencia.

De allí se derivaron posteriormente los feminismos de los 90 o postfeminismos, que dilucidaron nuevas problemáticas y teorías en lo relativo a la manera como la cultura construye el género femenino, (apoyadas en Simone de Beauvoir (1907) que decía: “la mujer no nace, se hace” *El Segundo sexo*, 1949) de acuerdo a la concepción de la performatividad de la filósofa norteamericana Judith Butler (1956) y su texto: *El género en disputa*, de 1990.

La noción de performatividad de Judith Butler, la cual será el eje teórico del trabajo, nos dice: "Las supuestas identidades de género no son sino 'actos, gestos, y deseos... tales actos, gestos y realizaciones -por lo general interpretados- son preformativos en el sentido de que la esencia de la identidad que pretenden expresar son inventos pre-fabricados y mantenidos mediante signos corpóreos y otros medios discursivos. No se es de un género... sino que se actúa repetidamente de acuerdo a normas impuestas psíquicamente." (Butler, 1990:167)

Para explicar la aplicabilidad de la teoría preformativa de Judith Butler en nuestro caso, ésta se refiere a que el género lo define la cultura, la cual a través del tiempo y los medios discursivos, transmite y repite sutilmente modelos de comportamiento escénicos que influyen en la actuación femenina y masculina.

De éste modo la revista *Cromos* estructura la 'imagen' de una mujer colombiana conforme a patrones visuales pre- construidos por la cultura, y lo hace, mediante el acopio, y la repetición de imágenes impresas que vienen, bien sea del extranjero, del cine internacional, o la prensa europea. De allí aprende e imita el enfoque visual de su periodismo ilustrado.

Dicha construcción cultural de la imagen de mujer dada según el enfoque periodístico y preformativo de *Cromos*, conforma modelos visuales estereotípicos y tradicionales de mujer, primero con respecto a su cuerpo y la percepción que se tiene de éste, como su belleza y erotismo, y segundo, con respecto a su desenvolvimiento en la sociedad como son su actitud de lucha y víctima.

Tales posturas se difundían en Colombia ambigualmente en los sesenta y principios de los setenta como una resistencia y acople, dentro de los hechos colombianos que promovían legislativa, política y culturalmente nuevas actuaciones de la mujer en el ámbito público, y privado.

Por tanto nos podemos preguntar ¿Cómo construyó la revista *Cromos* las imágenes preformativas y estereotipadas que definieron la imagen de mujer Colombiana entre 1958 y 1975?

Propuesta metodológica de análisis de la imagen

Para el análisis de fotografías periodísticas e imágenes como fuente histórica, se tuvo en cuenta la aplicación de Peter Burke en relación con la estructuración de una historia cultural de las imágenes basándolas en el análisis iconológico e iconográfico dentro de un determinado contexto temporal, material y social.

Las imágenes se conjugaron dentro de la analogía visual y subjetiva que denomina Roland Barthes 'la retórica de la imagen' o: "...la forma en que ésta actúa para persua-

dir u obligar a los espectadores a que le den una interpretación determinada, incitándoles a identificarse con un vencedor o con una víctima, o bien, situando al espectador en la posición de testigo ocular del hecho representado”. (Citado por Burke, 2001:229)

Teniendo como principio que Barthes y Burke apoyan la retórica de la imagen y del discurso cultural como una manera de acercarse a las fuentes primarias, ésta se conjugará con una interpretación personal fundamentada en la rigurosidad y objetividad del historiador de la cultura visual. (Peter Burke, 2001: 227-229)

El análisis específico de la imagen como tal, se complementó teniendo en cuenta la lectura y términos metodológicos que elabora la semióloga norteamericana Kaja Silverman, (2008) que se fundamenta en las teorías Lacanianas de la imagen y visión especular de lo consciente, entendiendo que *Cromos* se constituye como un tipo de ‘pantalla cultural’ que bajo parámetros normativos ha construido codificadamente una imagen deseante y subjetiva de mujer según los parámetros religiosos, biológicos, patriarcales y por ende, dominantes de la sociedad colombiana.

La ‘pantalla’, según Silverman “hace posible una especificación histórica y social de la limitación del sujeto/mujer como agente con respecto a las representaciones por medio de las cuales es aprehendido.”

Define la mirada /masculina de los fotógrafos y editores de *Cromos*, no como la marca de una objetividad servil, sino como la prueba de una subjetividad deseante” (2009:183).

Por esto se tuvo muy en cuenta que las imágenes de *Cromos* fueron elaboradas desde una mirada y psiquis masculina con propósitos que se valían de códigos icónicos preformativos, conservadores y reconocidos culturalmente para que el espectador/a, vislumbrara persuasivamente lo ‘dado a ver’ o lo que automáticamente el ojo normativo y social observara. (Silverman, 2009: 230).

A su vez, para desarrollar el estudio desde la producción del tema y la imagen de la revista *Cromos*, la mirada de nuestro análisis tendrá en cuenta la presión cultural del observador/observado, o de la cámara/objeto-mujer, es decir, la visión tanto del que ha aprehendido la imagen (fotógrafo-editor) como la que proporciona la imagen del sujeto femenino: reina, modelo, actriz, política, secretaria...etc.

Silverman menciona ‘el distanciamiento’ como método necesario para observar conscientemente las imágenes y ‘salir de las coordenadas dominantes de la pantalla cultural’ teniendo en cuenta lo que vería el espectador inconscientemente (el espejo para

Lacan), su contexto, lo diferente, lo que se sugiere, lo que se repite, lo que falta o desaparece.

Justificación del periodo de estudio

El primer año de estudio se fijó durante 1958 por ser el año siguiente a la aprobación del sufragio femenino (Dic. 4, 1957) , y por ser éste el año en que participa en la política, la primera abogada y senadora colombiana Esmeralda Arboleda (*Cromos*, oct.13, 1958: 17).

El segundo año fue 1969 por ser el año siguiente a las manifestaciones internacionales por los derechos humanos que tuvieron un leve eco en la intelectualidad colombiana (Miguel Ángel Urrego, 2002:145) y por ser el año siguiente a la aparición en *Cromos* de temáticas femeninas liberales como el divorcio y la píldora anticonceptiva (*Cromos*, Oct. 14, 1968:23).

El tercer año de análisis fue 1975, por ser el año siguiente al que se postuló Maria Eugenia Rojas a la presidencia, y por ser declarado éste, el año Internacional de la Mujer por las Naciones Unidas, y el año de inicio de la década de la mujer a nivel mundial (1975-1985).

Se añadirán algunas imágenes de 1957, 1960 y 1968 por contener hechos significativos para el estudio, con noticias relacionadas con la mujer en la política, en el trabajo, o en la sexualidad.

CAPITULO I

EL FRENTE NACIONAL Y RENOVACIONES LEGISLATIVAS PARA LA MUJER COLOMBIANA

1.1 La solución bipartidista.

“Comenzó el Frente Nacional. Se posesionó Alberto Lleras Camargo” dictaba un titular del periódico *El Tiempo*, 7 de agosto, 1958.

Casi una año atrás se había presenciado la renuncia obligatoria del General Rojas Pinilla tras cuatro años de gobierno, el 10 de mayo de 1957, debido al rechazo de los dos partidos oficiales a que fuera reelegido, por desconocer los intereses de los grupos económicos que lo apoyaban (Bushnell, 1994)

Desde éste contexto se inicia un tensionante periodo de gobierno en Colombia que marcaría pautas legislativas, y políticas que trascenderían en el futuro de la mujer, para adaptarse al ambiguo proceso modernizador del país.

Burla a los liberales oficiales del F.N, a la Iglesia, militares, y conservadores
Lleras Camargo comanda angustiado



Caricatura No 1. *El Frente Nacional* de Espartaco, 1961

Burla de *Cromos* a los conservadores y a la política femenina de Bertha, esposa de expresidente, Mariano Ospina Pérez



Caricatura No. 2 *Cromos*, 1968, oct.14: 23 de Carlos Rosero Polo

Como relata la imagen de la caricatura No 1, de Espartaco, graficador de prensa obrera, no de *Cromos*, el Frente Nacional fue una forma de rescate ante el naufragio y tempestad que se venía encima por las acciones dictatoriales de Rojas Pinilla, las luchas políticas de los partidos tradicionales, el desorden público y el aumento de la violencia. El Frente Nacional pretendió poner estructura al desarrollo desordenado de la nación fruto de una modernización desigual, pero lo que logró fue que el Estado y los grupos gremiales dominantes tuvieran un carácter intervencionista en la economía, aumentando la privatización, la concentración de la tierra en unos pocos, y por ende la

depresión del campesinado y los nuevos grupos sociales y políticos. (Francisco Leal Buitrago, 1996: 454)

La caricatura No.2 puede simbolizar la presencia política beligerante y ambigua de la mujer durante el inicio del periodo 1958-1975, ya que Bertha Hernández de Ospina, esposa del expresidente conservador Mariano Ospina Pérez, que no era la más hermosa, ni estudiada, pero sí la más avezada de su generación, fue de las primeras mujeres que intervinieron en los actos legislativos desde 1954, en función del sufragio femenino, y fue la promotora en Bogotá, de la Organización Femenina Nacional, fundada el 31 de agosto de 1944, según resolución No. 138. Organización que logró legalizar la ciudadanía de la mujer, creó centros médicos especializados, y promovió la capacitación comercial. (*El independiente*. En.10, 1958:10)

La imagen de Bertha Senadora caricaturizada, instaba un ambiente satírico y patriarcal porque no se consideraba que una mujer bonita, o, esposa de ex presidente, pudiera participar en la política y que más bien, las feas y solteras, o mayores, como la caricatura, eran las que trabajaban, estudiaban y participaban. En el periódico *El Siglo* se decía al respecto: “(...) *las mujeres que aspiran al voto son precisamente aquellas que los hombres no determinan, y que, consecuentemente, forman en la melancólica cofradía de las solteronas, especie humana que ni San Pedro Claver, ni Lincoln con toda su abnegación podrían haber redimido...fuera del gobierno de su casa, que sí es harina de su costal, las mujeres tienen la particularidad de trastornar todas las cosas en que intervienen.*” (Julio Abril, citado por Gladis Jimeno, 1986:43). Este aparte reflejaría el árido panorama que hallaría la mujer en el conservadurismo colombiano de los 60's.

La coyuntura extrema y agresiva entre los partidos, los llevó a recurrir a desesperadas soluciones de coalición bipartidista creando El Frente Nacional (1958-1974) donde se alternarían solamente los partidos liberal y conservador, iniciándolo su progenitor principal, el liberal Alberto Lleras Camargo, altamente estimado por Estados Unidos, que recurriría a la Reforma Agraria, y a la estabilización de las fuerzas militares. (Bushnell, 1994:320).

Seguiría el conservador Guillermo León Valencia, quien continuaría con el equilibrio en las políticas económicas y partidistas y, posteriormente el presidente, Carlos Lleras Restrepo quien haría importantes renovaciones para el sector agrario y la economía a costa de una dirección Estatal centralista, y progresista (por esto lleva el remo en la caricatura); seguido del conservador Misael Pastrana que intentó continuar con las reformas de Lleras, pero beneficiando al sector financiero, a la producción agropecuaria de los grandes terratenientes y la represión del campesinado (Francisco Leal Biu-

trago,1996: 458). A su favor se hallaba el “fortalecimiento de la construcción o del sector urbano” (Gabriel Silva Lujan, 1989: 239).

El siguiente periodo presidencial (1974-1978) que se consideraba opositor del Frente Nacional por su limitada libertad de ideologías políticas, se rigió por el mandato del liberal Alfonso López Milchelsen, quien llevó a cabo una política exterior más independiente de los Estados Unidos y se congratuló con Cuba, (Bushnell, 1994: 321) pero siguió la misma línea desfavorecedora del campesinado, borrando la Reforma Agraria, privatizando empresas estatales, limitando los beneficios a los grupos de altos ingresos, favoreciendo el radical bipartidismo, el auge del comercio exterior, y reprimiendo los paros cívicos. (Francisco Leal Buitrago, 1996: 462-4).

Durante este periodo se evidenció un acelerado desarrollo industrial y urbano, un crecimiento notable de la clase media, aumento de las migraciones del campo a la ciudad por el resurgimiento de una nueva violencia entre guerrillas, la Iglesia se distanció del partido conservador, lo que sería un factor favorecedor en la disminución de la fecundidad, por la aceptación de las políticas artificiales de control natal ante la inminente explosión demográfica de los sesenta.

Paralelamente se conformaron movimientos religiosos revolucionarios en algunos sectores de izquierda, como el grupo populista opositor al Frente Nacional de Rojas Piniella o ANAPO (Alianza Nacional Popular), se hicieron reformas agrarias poco efectivas a largo plazo (INCORA y ANUC) para redistribuir las tierras y evitar la migración masiva de campesinos a las ciudades, se iniciaron programas que aumentaron las exportaciones de flores y banano, se creó el sistema de Cajas de Compensación Familiar que ayudaba a la salud y bienestar de los empleados y la mujer de escasos recursos, y los sistemas educativos populares crecieron de un 60% (1957) a un 77% (1975). (Hernán Peñalosa Castro, 1974:17 y Bushnell, 1994: 336).

Pese a estos cambios que aliviaron un poco el atraso del país, las desigualdades sociales, la concentración de la riqueza, y la denigrante pobreza en el campo y la ciudad, persistían. (José Antonio Ocampo, 1987. 331).

Se debe que tener en cuenta que en éste periodo a su vez, el mundo estaba sumido en conflictos coyunturales como la reciente Revolución Cubana (1959), la guerra del Vietnam (1965-1973) y su fin con la derrota de EE.UU. , los movimientos liberales del 68 en Francia, la revolución cultural China, Estados Unidos nacía como potencia mundial en medio de la guerra Fría que llevaría a la bipolaridad geopolítica enfrentada entre el comunismo de la Unión Soviética y el capitalismo moderno estadounidense con su

lema de acción anticomunista que proponía: ‘*La Alianza para el Progreso*’ a favor de mantener el capitalismo progresista en América Latina (Bushnell, 1994:327) por medio de dictaduras o regímenes militares. Por esto un titular en *El Espectador* de 1958, decía:

“*Porqué la América Latina desconfía de los EE.UU. (...) la política de EE.UU. en América Latina y los errores en que ha incurrido al suministrar ayuda militar y económica a las dictaduras...entre ellos -Lleras, Frundizi, Betancourt, Haya de La Torre, -ante EE.UU., y sobre la realidad de la amenaza comunista.*” (*El Espectador*, Dic. 3, 1958: 19, No.14.674).

Este era el contexto geopolítico internacional que vivía Colombia, en medio de un universo interior de rupturas y de renovaciones, y entre ellas estaba la mujer que venía buscando una mayor participación en la sociedad, tras los rezagos de la segunda ola feminista en Estados Unidos, y tras la adaptación a una modernización urbana, más no ideológica, por el conservadurismo y provincialismo característico de la sociedad colombiana.

Junto a estos sucesos revolucionarios, El Frente Nacional, no daba opciones de controversia ni disputa partidista. Su finalidad urgente fue: “...remediar la más grave crisis sufrida por el sistema político bipartidista durante el siglo XX. El Frente Nacional generó un bipartidismo burocratizado y excluyente que habría de alternarse el poder durante las décadas siguientes; canceló la oposición democrática y continuó reproduciéndose gracias al clientelismo que ha sido tan arraigado en Colombia. Los acuerdos políticos del Frente Nacional se ratificaron a través de un plebiscito nacional. Los dos partidos compartirían el poder de forma alternada mediante una participación paritaria de sus miembros en las ramas del poder ejecutivo, legislativo y judicial, tanto a nivel local como nacional.” (María Victoria Uribe Alarcón, 2007:83)

Del periodo de los sesenta, cabe destacar el mandato de Lleras Restrepo, como nos dice David Bushnell: “A finales de los 60, con Carlos Lleras Restrepo y su equipo de tecnócratas profesionales, guiaron al país por una ruta totalmente moderada y supuestamente científica de desarrollo económico y social, se llegó a hablar del “milagro Colombiano”. La economía crecía al 6% anual y la nación estaba en paz, con excepción de algunas zonas infestadas de guerrilla, marginadas e ignoradas.” (David Bushnell, 1994.329)

Las inquietudes principales del periodo al que nos referimos hablaban de cambio, de conflictos por los derechos raciales, humanos y políticos, por lo tanto la mujer colombiana en teoría y legislaciones daría continuidad a los logros feministas que se adelan-

taban desde los 30, pasos que en los 60 engendrarían otros mayores, hasta tomar el inicio de un proceso relativamente autónomo en la vida pública y laboral entrados los 70.

Durante la década del 60 y 70, se formarían conflictos socio- políticos consecuentes con las organizaciones de los grupos insurgentes y de narcotráfico, que dadas sus condiciones, se apoderarían de territorios aislados de las ciudades y los aprovecharían subrepticamente para su supervivencia. Así lo describe Bushnell ,“las aparentes contradicciones del modelo de desarrollo colombiano de los últimos tiempos del Frente Nacional no desaparecieron en los años inmediatamente posteriores. Quizás se hicieron más severas. El notorio aumento de la violencia política se vio complementado por la violencia resultante de un masivo tráfico de drogas. (David Bushnell, 1991: 341).

Para ciertas mujeres de los 70, que se salían de los cánones tradicionales de hogar y matrimonio, éstos conflictos políticos, las llevarían a inmiscuirse en las guerrillas rurales, en el tráfico de drogas, en la formación de los grupos de hippies, de artistas, intelectuales y profesionales inconformes con las soluciones del gobierno, en trabajos industriales y mecánicos mejor remunerados, en labores periodísticas riesgosas, y a la vez a participar activamente en el desarrollo de la cultura, la política, las artes y la farándula como una manera de desarrollar sus aptitudes como sujeto participativo, productivo financieramente y crítico de las realidades contradictorias de un país abatido como Colombia.

1.2 Sufragio femenino e igualdades en el hogar

En 1954 Rojas Pinilla concedió el derecho a votar a la mujer colombiana: “Acto legislativo No. 3 mediante el cual se le otorga a la mujer el derecho a elegir y ser elegida, agosto de 1954”. (Citado por Rosa Emilia Bermúdez Rico, 2007:163), tras una lucha que se venía gestando desde 1930. En 1956 se nombró a la primera ministra, Josefina Valencia de Hubach en la cartera de Educación (Aline Helg. 1989: 130); pero no fue hasta 1957 que se aprobó en la legislación colombiana el derecho al sufragio femenino, con ocasión del plebiscito realizado el primero de diciembre de 1957 para legitimar el acuerdo político que daba lugar al Frente Nacional.

“Colombia fue de las últimas repúblicas latinoamericanas en reconocer la plenitud de derechos políticos a las mujeres. El ejercicio activo del sufragio de la mujer, se inició en el año 1957 con el plebiscito, en una coyuntura caracterizada por el caos económico, violentas contradicciones sociales y cuando el país salía de la guerra fratricida conocida como la Violencia.” (Magdala Velásquez Toro, 1995: 255-256).

En diciembre de 1957, con respecto a la instauración del voto femenino en Colombia, nos dice Magdala Velásquez que a la mujer le fue otorgado un derecho sin que ella misma lo exigiera, y corrobora su afirmación con un discurso de Alberto Lleras Cargado, donde confirma que no hubo ni una 'lucha o petición...la mujer no estaba interesada'. Pero éste desinterés no era general, porque Magdala Velásquez se refiere a la mujer que no estaba en contacto con la intelectualidad, ni con la política, ni con las necesidades de participación social: "...los movimientos de mujeres por sus derechos no han sido de masas sino de grupos que podríamos calificar de elite en los que se expresaban mujeres de clase media y alta, dirigentes sindicales y sociales, mujeres de cultura, en fin, personas que desde sus fronteras se rebelaban contra su condición de seres interiorizados por su pertenencia a un sexo." (Magdala Velásquez Toro, 2004: 48).

Los reducidos grupos de mujeres participativas a los que nos referimos, poseían conciencia y comprensión de los movimientos feministas que se desarrollaron en el exterior, y con estudios y contactos con la intelectualidad se reunieron para conformar las luchas feministas en Colombia, que "en 1954 creó en Bogotá la Organización Femenina Nacional que fue impulsada por Esmeralda Arboleda y Josefina Valencia. El objetivo de esta organización era unir a todas las mujeres colombianas -sin distinción de raza, religión o partido- para luchar por la igualdad de derechos políticos, el sufragio femenino, la igualdad salarial, la protección del derecho al trabajo y el derecho a ocupar altos cargos en el gobierno." (Ana Catalina Reyes Cárdenas, 2004: 189).

En 1958, *El Espectador* publica la reunión de otra congregación femenina existente desde 1944 que decía: "*Convención Nacional Femenina está organizándose para febrero. Campaña para incrementar la inscripción femenina. Adecuada representación femenina en las corporaciones pide el gobierno. Los proyectos de la Unión Femenina (Resol. No. 138, agosto-31-1944) para éste año*" (...). El punto (5) de la resolución decía: "Trabajar porque la mujer ocupe la posición que por derecho propio le corresponde en la rama ejecutiva y judicial del poder público y porque en los cuerpos legislativos presente y quede representada en forma realmente democrática. (*El Espectador*, Enero 10, 1958:10)

De esta manera, los movimientos y organizaciones feministas existían pero eran poco reconocidos. Se comprende que no eran la mayoría de las mujeres colombianas las que eran conscientes de su condición jurídica y política, sino una minoría, y algunas no accedían a la política o al sufragio pero sí emprendían labores como profesionales o como empleadas; al respecto nos dice Darío Acevedo: "La mujer empezó a ser importante en el mercado de la fuerza del trabajo y su presencia en las instituciones

educativas fue cada vez mayor. Durante el Frente Nacional fue cada vez más corriente oír hablar de alcaldesas, gobernadoras, concejales, diputadas, etc.” (Darío Acevedo, 1995: 456).

El resto de mujeres, aún con educación o sin ella, estaban preocupadas más por sus intereses familiares y conyugales, o por sobrevivir como maestras, obreras y empleadas. Algunas seguían su labor en los quehaceres domésticos, el cuidado de los hijos, de los esposos, de la vida social y cultural y, las más humildes colaboraban en la manutención de su hogar o trabajaban como empleadas del servicio doméstico, labor típica de la mujer pobre, de origen rural, sin educación. (Ana Catalina Reyes Cárdenas, 2004: 174).

Y las mujeres más instruidas o de mayor escala social estaban confinadas además del hogar, a los intereses culturales o a la lectura de la prensa y las revistas femeninas o de actualidad socio-política que aludían a consejos farmacéuticos, estrellas de cine Europeo y Estadounidense, monarquías europeas, fotonovelas, las reinas de belleza, cuidados de belleza, la moda, según nos dicen los artículos de la revista *Cromos*.

En otras palabras, los temas de interés y formas de pensamiento del tipo de mujer a la que se alude, o la espectadora de imágenes de la revista *Cromos*, mujer culta, ama de casa, acomodada, con hijos, profesional o no, le interesaba estar al tanto de los temas sociales, y de actualidad.

Podría ser la revista *Cromos* su conexión visual con el mundo real, cercano y lejano, con el mundo que podía inmiscuirla entre lo prohibido y lo permitido, que podía sugerirle formas de percibir su realidad y su cuerpo, su manera de ordenar las actividades importantes o excluyentes en la sociedad, su manera de llenar espacios de ocio, o entretenimiento y de enterarse de temas para compartir con su círculo social y su familia, ya que la revista contenía de manera descriptiva temas de interés general para cualquier persona adulta de la familia.

Este tipo de mujer espectadora de *Cromos*, tenía la particularidad de, probablemente, estar satisfecha en su hogar, en su tradición milenaria, en su dependencia económica, y en su mundo encapsulado y privado. Esta mujer tradicional, de nivel económico medio y alto de los años 60, así tuviera cierto grado de educación y ubicación social, no pretendía cambiar su rol de ama de casa, ya que su imaginario, sus antepasados inmediatos, su educación y hábitat no se lo sugerían, y menos iba a ser estimulada por su esposo, quien se sentía poderoso, honorable y con derecho de mando por llevar la carga económica del hogar, como lo decían las ‘buenas costumbres’.

Por otro lado, la Iglesia Católica perpetuaba la ideología conservadora en la mujer tradicional, con quien existía un vínculo de carácter social para compensar (como dice Yolanda González, 1995:258) 'el abandono del mundo', es decir, los obras de bienestar social se consideraban el único medio público de colaboración y trabajo no remunerado en que podía participar la mujer de clase acomodada y educada, de ahí el interés de la revista *Cromos* por publicar la pobreza de la nación Colombiana, porque sus adeptas tenían este tipo de deber social heredado de las comunidades religiosas.

“En 1957 la mujer consigue el voto, pero otro era el ritmo de transformación de la imagen y del lugar asignado a las mujeres comunes y corrientes. En la vida cotidiana los roles siguieron siendo los tradicionales: el hogar, la crianza de los hijos y la fidelidad al marido. Nuestra sociedad seguía siendo machista y en este plano los cambios eran sumamente lentos.” (Darío Acevedo, 1995:456).

De esta manera, pese a la falta de un verdadero interés general por parte de la mujer de participar en la vida pública y política, los estamentos del poder estaban enfáticamente interesados en la mujer como electora, no como participante, sólo con la intención de apaciguar los debates partidistas, dado que la mujer ocupaba un 40% de los votos. De modo que era conveniente definir con mayor claridad quienes eran los elegidos a gobernar con la ayuda del sufragio femenino.

Sin embargo, los resultados han sido contradictorios, como la misma condición de la mujer colombiana en general, ya que nos dice Magdala Velásquez: “En los 16 años del Frente Nacional (1957-1974) creció la abstención electoral femenina...y ésta no se reactivó hasta el gobierno de López Michelsen (1974) y tras la eliminación de la potestad marital y declarando la igualdad política de los sexos”. (Magdala Velásquez Toro, 2004)

Por otro lado, Emma Wills Obregón, confirma esta apreciación: “A pesar de que toda protesta tiene su ciclo para muchas sufragistas de la primera ola, los años posteriores al voto fueron decepcionantes. El espíritu de cooperación que reinó entre varias líderes femeninas de distintos partidos para obtener el derecho al sufragio, se disolvió una vez alcanzado este reclamo” (Wills Obregón María Emma, 2007:106)

De todas formas se puede considerar que el derecho al sufragio, pese a que fue una incipiente semilla propulsora, contribuyó a facilitar la emancipación femenina en la vida pública y laboral. También durante este periodo se establecieron legislaciones reguladoras con respecto a la familia y el hogar, como nos dice la abogada, Sonia

Martínez: “Sólo en la Ley No. 75 de 1968 se le concede el derecho a la mujer a ser guardadora, a decidir junto con el varón el domicilio de su hogar, el de sus hijos, la dirección compartida del hogar, o sea, la abolición de la potestad marital y de la patria potestad sustitutiva o derechos de los padres sobre los hijos no emancipados, por el Decreto 2820 de 1974” (Sonia Martínez, 1986: 230).

Los cambios aunque inicialmente se limitaran al nivel legislativo, creaban un precedente significativo como “en el Decreto 1260 de 1970 que suprime la obligación de la mujer casada de llevar el apellido de su marido precedido de la preposición DE, y el mismo Decreto 2820 de 1974 da: “igualdad jurídica de sexos” (Alicia Giraldo Gómez, 1987, No. 250)

Estos cambios de beneficios y equidades maritales, familiares, y legislativas, los corrobora Pablo Rodríguez: “En el acto legislativo del 3 de Agosto de 1954 con el voto femenino se planteó la patria potestad, defendiendo los derechos patrimoniales de las esposas y su derecho a trabajar.” Además, la *Ley Cecilia* o de la paternidad responsable de 1968, creó el ICBF, Instituto de Bienestar Familiar, destinado a defender a las madres y niños desamparados”.

1.3 El Control Natal: una necesidad demográfica

En este periodo también (1958-1975) se fueron marcando otras pautas de cambio en torno a la mujer, su familia, su sexualidad, y su cuerpo, dados los múltiples cuestionamientos en las políticas mundiales como: “En el orden legal, la mujer gana la posibilidad de ser propietaria. En la educación adquiere la posibilidad de ir a La Universidad. En lo político finalmente, y tras los ya conocidos avatares de insurgentes voces femeninas de las más inesperadas manos, recibe el derecho al voto. Según se mire empieza a ser cada vez más requerida en el mercado del trabajo o la economía familiar empieza a necesitar su aporte.” (Sonia Martínez: 1986:260-261.)

Según estas nuevas opciones, se ratificaba un cambio de la tradición femenina en el ámbito público, y ahora, más activa en sus modos de concebir y participar en un mundo de constantes conflictos como fue la década del 60. Es decir, se acepta que no fue un impulso pensado y controlado el que llevó a los cambios en la mujer sino una serie de procesos sociales, culturales y políticos, tanto nacionales como mundiales.

“En 1960 se logró comercializar en Colombia y en el mundo, la 1ª generación de la píldora anticonceptiva de nombre ENEVID”; (Sánchez Torres, 2002) y Carlos Lleras Restrepo creó “La Subcomisión para el estudio de los problemas demográficos” (Cesar Augusto Ayala, 1999) que llevó a la fundación en 1965 de PROFAMILIA por

parte del Dr. Fernando Trujillo, “en contra de la moral cristiana y la composición tradicional de la familia” (Lariza Pizano, 2004:200).

Para la década del 60, el hecho de tener la oportunidad de planificar con la pastilla anticonceptiva, era en ese entonces un alcance poderoso para la mujer quien antes debatía sus decisiones en condición de su familia, de su esposo o la Iglesia. Esto le daba a la mujer potencialmente la propiedad de decidir sobre su propio cuerpo, y de disfrutar de su sexualidad más allá de la incertidumbre y riesgo de quedar embarazada.

Según las estadísticas, en un principio la mujer colombiana estaba ajena a las medidas nuevas de anticoncepción, ya que contradictoriamente, la población manifestó un creciente índice de natalidad en el censo de 1964, para posteriormente entrar en un descenso paulatino en el número de hijos por familia que entre 1950 y 1990, éste se redujo de 6.7 a 3.3, descenso que coincide con el aumento del nivel educativo., es por esto que “no puede negarse que buena parte de las políticas internacionales en torno a la mujer, resaltaron la correlación entre educación, disminución de la natalidad y el interés de las políticas en esta dirección: Como puede verse la mujer continuaba siendo vista en el marco de las políticas públicas como “la guardiana de la raza”, para decirlo en el lenguaje de la primera mitad del siglo XX”. (Lariza Pizano, 2004:154).

Los cambios cíclicos de ascenso demográfico y descenso de la natalidad se entrecruzaron con la migración a las ciudades, ya que “para 1964 la población creció cuatro veces en comparación con la de principios de siglo y llegó a abarcar un total de 17.484.508 habitantes. Esta expansión tuvo direcciones específicas hacia la población joven y urbana, la cual constituía la mitad de los habitantes del país durante el periodo. Por su parte, la población urbana registró uno de los índices de crecimiento más elevados al pasar de 38.7 en 1951, a 52,8 trece años más tarde (1964)”. (Marta Cecilia Herrera, 2004, 00. 150).

Otros estudios nos reiteran esta transición demográfica: “entre 1960-1980 la tasa total de fecundidad pasó de 6,8 a 3,6, y la tasa bruta de mortalidad pasó de 45, 2 a 28,9, esto según Carmen E. Flores, ha hecho que “Colombia se distinga en el contexto internacional como uno de los países que efectuó su transición demográfica en forma más aguda y rápida. La disminución drástica en las tasas de natalidad y mortalidad se inició en 1930 pero se desarrolló entre 1960 - 1980” (Cita a Carmen E. Flores, 2000:35)

TASA DE FECUNDIDAD

Fuente: Carmen E. Flores. Transformaciones demográficas. <i>La transición demográfica en Colombia durante el s. XX</i> . Banco de La República. 2000:35	
---	--

1938-1951	6.5
1950-1965	6.8
1965-1970	6.2
1970-1975	5.2

“Fue impresionante como se propagó en los sesenta, -pese a la oposición de La Iglesia y su apoyo único del método *Ogino-Knaus* conocido solamente en las capas educadas de las grandes ciudades y de los conservadores- el uso de la píldora anticonceptiva, y como lo comprueban las estadísticas, esta velocidad fue más notoria desde 1964, debido a la notable participación de las políticas demográficas impartidas desde Lleras Camargo hasta Carlos Lleras Restrepo.”. (Marco Palacios y Frank Safford, 2000:554-555).

Acerca de la nueva política demográfica se publicó en *El Espectador*, el martes 4 de enero de 1966, acerca de la “política demográfica” liderada por Lleras Camargo:

“Ya empieza a formarse una conciencia sobre lo que acertadamente se ha llamado “el problema del superpoblamiento demográfico” del cual es índice la actual tasa de multiplicación de la población, tasa que tiende a elevarse en la medida en que se extienden las campañas de medicina preventiva y salud pública...en todos los ramos de la actividad gubernamental tiene que tomarse en cuenta el problema del supercrecimiento demográfico” y crear “ la posibilidad de modificar sus actuales características y a los medios que para ello podrían utilizarse, el gobierno debe tener un criterio y una política” “...es este el más grande de los problemas colombianos, el que más repercusiones tiene sobre todos los aspectos de la vida nacional...a la luz del estado actual de los conocimientos científicos relacionados con la planificación familiar, la comunicación y motivación del concepto planificador, la técnica de las investigaciones demográficas, etc..(Carlos Lleras Restrepo, 1966, 4 Enero: 8ª. El Espectador)

Estas políticas anti-natalidad del Frente Nacional, apoyadas por Carlos Lleras Restrepo, o “reformas maltusianas centradas en Profamilia” como algunos opositores las llamaron (Alberto Pinzón Sánchez, 2007, 07), eran necesarias dadas las condiciones sociales de un país sin la suficiente capacidad para abastecer a toda la población, y por esto se fueron extendiendo paulatinamente en las clases altas y medias de las principales ciudades hasta llegar a los pueblos y regiones rurales, nos confirman Palacios y Safford:

“En la década del 70 Colombia era el país latinoamericano con la proporción más alta de mujeres que usaban los métodos anticonceptivos” (Palacios, 2002: 555).

Ayudaron también las presiones del apostolado laico en La Iglesia y el apoyo del partido liberal: Los titulares decían en *El Espectador* de 1966: “*Apostolado laico urge control de la natalidad*” (*El Espectador*. Oct. 13 de 1966:6-A y.). O, “*Laicos urgen al sínodo definición sobre el control de la natalidad*” (*El Espectador*, octubre 17 de 1967:7-A).

A su vez el presidente Lleras Restrepo apoyó a los médicos obstetras cuando se publicó el titular: “*Sobre la planificación Familiar tratará congreso de obstetricia*”, en éste decía el Ministro de Salud, Ordóñez Plaja: “*El tema de la política de la planificación familiar ha tenido una trayectoria que arranca desde antes de la elección del presidente Lleras y señaló la importancia internacional, teniendo en cuenta la acogida que se le dio en el Congreso de Caracas*” (*El Espectador*. Martes 5 de diciembre. 1967: 9-A)

El plan nacional de salud del presidente Lleras Restrepo siempre tuvo en cuenta la política de la planificación cuando decía en otro titular: “*Más médicos a zonas rurales. Comprende el plan Nacional de salud entregado ayer al presidente Lleras: El ministro de salud, agregó que otro de los puntos del nuevo plan de salud es el de la planificación familiar, de acuerdo con la aceptación en cada caso. Esta planificación en el futuro tendrá que impartirse a nivel de los centros de salud, mediante una instrucción adecuada sobre el número de hijos, pero respetando siempre los principios morales y religiosos.* (Antonio Ordóñez Plaja, ministro de salud. *El Espectador*. Sábado 14 de octubre. 1967: 5-A)

La labor preventiva de PROFAMILIA fue también importante, sobretodo para las personas más humildes, ya que facilitaba a pocos costos procedimientos quirúrgicos de avanzada para los años 70 como esterilización voluntaria, vasectomía y ligadura de trompas. (María del Pilar Eraso Soler, 2008)

Los cambios a nivel reproductivo y familiar fueron creando nuevas actitudes en las mujeres frente a la sexualidad, la maternidad y su desenvolvimiento en la sociedad, aunque aún conservaba roles muy tradicionales. De ésta manera dentro de lo conservador de la sociedad y la familia, la mujer que tenía acceso a la educación y a la salud podía decidir activamente el número de hijos que podía concebir, mantener y educar.

Las decisiones reproductivas de la mujer lograron conjugarse alternadamente con el acceso al trabajo remunerado, a la educación, a la profesionalización y a cierto nivel de autonomía personal y laboral, las cuales conllevarían a ampliar las aspiraciones

femeninas y a tomar conciencia de la moderación a la hora de ampliar la familia, y adecuarla a las condiciones socioeconómicas por las que atravesaba el país y el mundo.

En los sesenta ya se observaba en *Cromos* actrices divorciadas como Vanesa Redgrave (Imagen No. 6) caminando sola por la calle con sus dos hijos. Incitando de ésta manera a conservarse el modelo de mujer hermosa, luchadora, e independiente pero que de manera categórica debía prevalecer en su papel de madre de 2 o 3 hijos como máximo. Las familias numerosas de 7 u 8 hijos empezaron a ser obra del pasado o de las áreas rurales o marginadas. Este principio cuantitativo de disminución de la natalidad llevaría a poco a poco a incrementarse facilitando el desempeño de la mujer en el área laboral profesionalizada.

1.4 Los 70, cambios legislativos para la mujer

Para década de los 70, aún en medio de un conservadurismo familiar y de género en el ámbito privado, la mujer colombiana acomodada, instruida y urbana iniciaba una participación activa en los campos sociales, sexuales y políticos. Se expondrán algunos síntomas visuales o expresiones fotográficas específicas en *Cromos* para considerar la relación con los hechos legislativos que ocurrían de forma paralela.

Un ejemplo icónico y performativo que empezó a aparecer subrepticamente en *Cromos* como parte de la sintomatología renovadora, fue que las actrices extranjeras aparecían en fotografías con sus hijos (Imagen No. 6) y sin su esposo, luego de un divorcio, que para 1969 en Colombia, era una especie de violación de la moral conyugal. De ésta manera, era muy posible que ejemplos visuales en las estrellas y modelos, empezaran a mostrar cierta aceptación en la espectadora, en su realidad cotidiana y social.



Imagen No 6, *Cromos*, 1968, oct. 14-

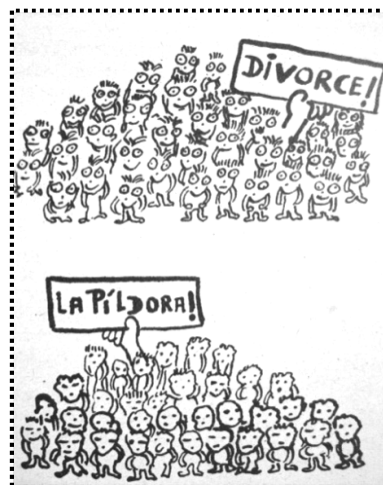


Imagen No.7, *Cromos*, febrero 10, 1969: 31

Mujeres visualizadas como 'seres' amorfos ¿? pedían libertad conyugal y derecho a la planificación natal.

A su vez en 1968, aparecían en *Cromos*, caricaturas extranjeras, expresiones pioneras de las manifestaciones en Francia por los derechos al divorcio y al uso de la píldora que ni se pensarían en la realidad Colombiana de los sesenta. (Imagen No. 7). Dibujos que aunque parecían evocados por seres amorfos, sin diferenciación sexual, podían aludir al imaginario social global que reclamaba una libertad que se le estaba negando.

Es decir, podría sugerir metafóricamente y peyorativamente que existían seres indefinidos, diminutos o si se quiere, mujeres ignoradas, que reclamaban 'píldora y divorcio' como entes sin sexo, ni edad, ni raza, sólo seres universales minoritarios, que por muy pequeños que fueran, tenían derecho a reclamar por sus decisiones vitales, es decir, por el derecho de la mujer a planificar su reproducción y relaciones sexuales, a separarse de su cónyuge, a casarse de nuevo o a vivir sola o en pareja, con o sin una familia ejemplar y aprobada por la sociedad.

Paralelamente los grupos de mujeres unidas por éstas proclamas, empezaron a tener eco en Colombia empezando los 70: "Surgen un sinnúmero de grupos feministas de diversas tendencias; se comienza a romper nuevamente el muro de la privacidad y se colocan en el espacio público temas como la sexualidad, el aborto, la libertad para decidir sobre el cuerpo... algunas mujeres regresaban al país después de haber terminado sus estudios de especialización en Norteamérica y Europa, estas llegaban con ideas teóricas feministas, de manera que para 1976 existen grupos de conciencia feminista en Cali, Medellín y Bogotá." (Olga Amparo Sánchez Gómez, 1995: 382-383).

Estos grupos sociales feministas se desarrollaron en núcleos apartes de la población e involucraron problemáticas diferentes, que enfrentarían situaciones las cuales antes eran temas tabú en la sociedad colombiana como la subordinación marital de la mujer y la toma de decisiones en la pareja. De esta manera, se legislaron situaciones que en la práctica serían dudosas, pero que fijarían un principio legal que favorecía a la mujer en caso de que interviniera la ley. En el campo jurídico se estableció: "A partir de 1970, se marca otra etapa legislativa a favor de la mujer, la cual se caracteriza por poner fin a todas las desigualdades que estatuían las leyes que regularon las relaciones de pareja y familia dentro del matrimonio" (Gloria de los Ríos, 1995: 423).

"El decreto 2820 de 1974, denominado estatuto de la igualdad entre los sexos, eliminó la diferencia que existía para conceder la separación de cuerpos en el matrimonio (adulterio para la mujer, amancebamiento para el hombre), suprimió la figura de la potestad marital, estableciendo que el marido y la mujer tienen conjuntamente la dirección del hogar y de los hijos, así, el sometimiento y obediencia de la mujer casada desaparecen y se consagra la obligación conjunta de los cónyuges de socorrerse y

ayudarse mutuamente añadiendo que la residencia de la pareja es una decisión conjunta” (Gloria de los Ríos, 1995:424).

Estos cambios legislativos tuvieron relación directa con las declaraciones de las Naciones Unidas en 1975 como año Internacional de la mujer, hecho que engendraría la década de 1975 -1985 como década de la mujer y de la eliminación de todas las formas de discriminación. Por lo tanto, los 70 fueron la década del inicio de la inclusión de la mujer en todos los ámbitos, y la que abriría la brecha de las igualdades de género y la que induciría los primeros estudios acerca de la mujer (Marta Cecilia Herrera, 2004:142).

1.5 Educación y Trabajo de la mujer: apertura limitada

En Colombia el proceso más decidido de incorporación de la mujer a la educación formal, es decir, secundaria y católica, se dio a partir de las primeras décadas del siglo XX, como en buena parte de los países de América Latina con un crecimiento sostenido que se amplía a partir de la década del 70 en los niveles técnicos y universitarios.

Pese a que la mujer tenía derecho a la educación secundaria y universitaria desde 1933, y derecho a la ciudadanía desde 1945, su acceso a la educación superior o universitaria fue muy lento y reducido. Esto en parte podría deberse por varios impedimentos, el primero, la pobreza y marginación, ya que la mujer que podía estudiar debía tener suficientes ingresos económicos para mantenerse y dejar de trabajar, y el segundo impedimento importante fue la ideología o las previas políticas conservadoras del gobierno durante el inicio del periodo de la Violencia, (1946-1957) que imponían “volver al campesino al surco y la mujer al hogar” (Aline Helg, 1989:130) y, a que aún persistía una ideología muy tradicional donde se veía el trabajo remunerado de la mujer como “una amenaza contra la sociedad colombiana”...estos mismos gobiernos conservadores se opusieron “al sufragio femenino, considerándolo como contrario al papel de la madre y la esposa”. (Aline Helg, 1989: 130)

Pese a la resistencia ideológico-política, la sociedad colombiana empezaba un particular proceso de modernización, y laicización, y las estadísticas reclamaban un cambio, porque en los censos de 1951 el índice de analfabetismo femenino era de 49% y en el de 1964 aumentó a un 51% (Magdala Velásquez Toro, 2004:61) junto al aumento de la tasa de natalidad femenina, la creciente urbanización y el número de población joven.

Por lo tanto, dada la demanda aumentaron las escuelas normales y comerciales donde predominaban las mujeres. Sin embargo, los trabajos más comunes eran de tipo

doméstico para mujeres poco instruidas y los trabajos industriales o científicos estaban destinados a los hombres. Se podría decir que eran claramente diferenciadas las profesiones y ocupaciones masculinas y las femeninas. La masculinización de las ciencias o labores intelectuales como las ingenierías, matemáticas, o ciencias exactas eran propias de la racionalidad o de hombres.

De ésta manera, en los sesenta a las mujeres de pocos y medianos ingresos de ciudades intermedias o de la capital, les quedaba más seguro ejercer una carrera técnica o de servicios con poca preparación académica. Las que vivían en lugares apartados de la capital, algunas no podían emigrar a estudiar a áreas urbanas y se sometían a trabajar con preparación técnica o ninguna.

Otras mujeres casadas del sector urbano que estudiaban una carrera, y tenían un esposo con buenos o medianos ingresos, no llegaban a ejercerla, ya que preferían o la cultura les decía, que ajustaran su vida primero a las exigencias de la crianza y el hogar, apoyándose en la concepción patriarcal tradicional y prestigiosa del marido como único proveedor del hogar. Esta costumbre prevalecía a pesar de que las condiciones económicas en el hogar no fueran las más acomodadas.

Para las mujeres que necesitaban trabajar con poco o ningún estudio, nos dice Aline Helg, (1994), que los trabajos eran limitados, de exigencia más física y servicial que productiva o intelectual, y por encima de todo excluyentes: "Las estadísticas mostraban que la mujer tomaba cada día una parte más activa en la producción tanto en la agricultura como en la industria y los servicios. Pero muchas actividades femeninas, como el servicio doméstico, las cosechas estacionales o el trabajo a domicilio, eran de tipo preindustrial, con la excepción de las obreras de fábricas, las empleadas del comercio y la oficina, y las maestras de escuela, por ejemplo".

Este aspecto discriminatorio laboral de la mujer humilde permaneció y se prolongó debido a su necesidad de sobrevivir dignamente, a la urgencia por ayudar a su familia de origen, y al madresolterismo característico de las clases menos educadas y pobres (Rosa Bermúdez Rico, 2007:56); factores determinantes que hicieron que éste tipo de mujer, obrera, artesana o técnica, se adaptara a las necesidades de una sociedad preindustrial y que no necesitara extender y ejercer sus límites educacionales hacia otros ámbitos más científicos o intelectuales que estaban destinados a los hombres; de ahí la proliferación de mujeres en las áreas de servicio, que exigían sólo la formación del bachillerato, técnica o empírica.

Por otra parte, el proceso educativo de la mujer, proveniente de una familia tradicional católica, con buenas condiciones económicas, o con valores menos convencionales con

respecto al estudio de la mujer, fue tomando mayor actividad en el medio universitario y laboral profesionalizado. Se cursaron muchas carreras afines para mujeres como la bacteriología, la odontología o la enfermería, la fisioterapia, psicología, entre otras. Este avance fue más evidente en la mujer de los 70 que se programaba de manera más emancipada para compartir su hogar y familia como algo primordial, en segundo lugar, su educación, y en tercer lugar, su trabajo.

La mayoría de las mujeres del perfil al que nos referimos como lectoras de *Cromos*, tenían este orden tradicional de opciones de vida según se lo sugería la cultura, las instituciones normativas y conservadoras como La Iglesia, la familia y el Estado.

Como hemos detallado en los 70 comienza a extenderse la tasa global de actividad económica femenina, pero con mucho mayor número la dirigida a los oficios técnicos o empíricos, no a los profesionales, ya que según datos del DANE, referentes a las siete principales ciudades, ésta tasa ascendió de 31% a 37.8%. “Esta población se encuentra vinculada en un 60% al sector informal de la economía, lo cual tiene como consecuencia que el 87% de éstas trabajadoras gozaran de ningún tipo de seguridad social, siendo la mayoría menores de 20 años y frecuentemente analfabetas”.(Helena Páez de Tavera, 1986: 155).

Desde este contexto, el sector moderno e industrial proporcionaba trabajo a muchas mujeres en las categorías más bajas, con menor estatus y menores ingresos, pero se convirtió en algunos casos como el de las obreras, en una oportunidad para autoabastecerse, para exigir prestaciones sociales y para ser independientes del yugo masculino ausente. (Rosa Bermúdez Rico, 2007:138).

Las enormes diferencias socio-económicas de la población colombiana exponían una inequidad significativa al hablar de la mujer en general porque las condiciones eran muy diferentes para una obrera sin educación, que para una profesional con mayores oportunidades de exigencia salarial y social.

Muchas de las mujeres con acceso a la educación entre los 60 y 70, se vieron influenciadas por la modernización, la amplitud de cupos universitarios, el trabajo mejor remunerado, la posibilidad de viajar al exterior, el acceso a ideologías que criticaban el sistema capitalista y tradicional, a cierto nivel cultural y social que le restaba importancia al matrimonio pero que no dejaba de ser oportuno así tuvieran autonomía intelectual y económica.

Pese a dicha realidad, dentro de éstas mujeres fueron muy pocas las que tuvieron que ver con los movimientos contraculturales estadounidenses de los hippies, la izquierda, el rock, los homosexuales, la libertad sexual, y el nadaísmo: porque éste tipo de

mujeres mayormente expuestas a las influencias del exterior y de los medios tenían a su vez la presión socio-cultural y religiosa de preservar los valores conservadores de la elite colombiana a diferencia de la mujer ajena a ellos o de condición humilde que no recibía influencias del exterior pero que su mismo aislamiento e ignorancia la condicionaban a su vez a una fijación mayor en los roles tradicionales femeninos.

“La década del 70 abrió paso a numerosos procesos de modernización, a la mayor incorporación de la mujer a la esfera laboral y al crecimiento rápido de las tasas de escolarización...paralelamente por otras dinámicas, la cultura se desplazó hacia el centro de la escena social y política: por un lado amplios sectores de la población y de manera particular las mujeres ingresaron al sistema educativo... dando pie a la circulación de diversos modelos culturales (Marta Lucía Herrera, 2004:151).

Sin embargo, es bien sabido que dicha modernización, intelectualidad, y laicización creció en los escasos y concentrados núcleos urbanos, por distantes que fueran, principalmente en Bogotá, Medellín y Cali. En las periferias de la nación colombiana, prevalecía aún un alto nivel de religiosidad y conservadurismo. Por esto la mujer campesina o la indígena estaba a un nivel totalmente opuesto al de la mujer de la ciudad. La cual permanecía aislada y enfrentando su rol tradicional de madre, esposa y trabajadora de la tierra o las labores del hogar.

Aunque el discurso moderno entre trabajo y educación de la mujer colombiana suene contradictorio y sectorizado en éste periodo, se puede considerar como el inicio de una serie de corrientes entrecruzadas entre la tradición y el cambio porque fueron procesos paralelos que se troncarían constantemente desde los años 60 y 70, y en los que la mujer se expondría a decidir a seguir igual o a renovar su campo de acción y de preparación de acuerdo a su estatus económico y educativo primordialmente.

CAPITULO II. LA REVISTA *CROMOS* Y LA MUJER

2.1 La ubicación de la mujer en *Cromos*



Imagen No.9, Portada, Feb.3, 1969

Imagen No, 10, Cromos, 1969 En.20:35

La mujer *Cromos* rompió barreras visuales de seducción y deseo, abrió temáticas privadas, y fijó patrones de feminidad. Una mujer en ropa interior y de mirada insinuante, se conjugaba con artículos de interés para ambos sexos con imágenes preformadas, tomadas del exterior y en poses intimidantes.

La revista *Cromos* se ha caracterizado por ser un magazine visual con portadas e interiores generalmente inmersos en la sensualidad femenina, pero con una enorme variedad temática enfatizando en el espectáculo, la vida cultural y social. La revista nos ha hablado de diversas formas acerca no sólo de los intereses femeninos, sino también de artículos de cultura general, política, problemas sociales, ciencia, artes, sociedad y ocio.

Las secciones o partes de la revista variaban de acuerdo a cada periodo pero predominaban las secciones de cine, ciencia, deportes, viajes, política, descripciones de zonas apartadas de Colombia, personajes internacionales y nacionales, ricos y pobres, pasatiempos, cuentos y humor; posteriormente aparecerían notas de televisión, arte, belleza y salud.

Por su gran variedad temática y dinamismo visual y textual, se hará un breve recorrido de la revista desde su origen y los periodos de nuestro análisis, se irán desglosando las diferentes temáticas e imágenes que involucraban a la mujer, teniendo en cuenta los apartes más importantes y pertinentes en que se dividía la revista y cómo estos irán reforzando y construyendo bajo una mirada normativa, -socialmente aceptada, masculina y tradicional- y preformada o copiada por patrones culturales dominantes de la cultura occidental bien fuera de revistas francesas o norteamericanas, o del cine,

clasificaciones tipificadas de mujer dadas por la repetición constante de fotografías en actitudes escénicas similares o lo que llamaremos estereotipos visuales de mujer.

2.2 La revista *cromos*: un recorrido histórico

La revista *Cromos* fue fundada en 1916 por Gustavo Arboleda y Santiago Valencia, popayaneses, viajeros y tipógrafos, con el propósito central de que fuera una revista semanal, exclusiva por su lenguaje refinado y temática internacional, conservadora; estrictamente gráfica, fotográfica, y de grandes formatos, de los cuales muchos inicialmente fueron traídos desde París: Eran “fotografías de los sucesos y personajes más célebres en artes, ciencias y letras”, (Germán Hernández, 1996:43). Esta adecuación del formato visual periodístico, creó una separación novedosa de los medios tradicionales del siglo XIX donde predominaba el texto y el dibujo. (Marta Cecilia Bayona, 1991:10).

Su publicación ha sido siempre continua excepto, el 11 de abril de 1948 y el 13 de junio de 1953 por el incendio de sus instalaciones en medio de la violencia del país en éste periodo.

Su concepción periodística se dirigía a toda la familia adulta, y, no operaba bajo ninguna ideología política notoria. En 1953 se vende a los cuatro hijos de Fabio Restrepo, gerente del diario *El Tiempo* (partidarios del Frente Nacional). En 1971 fue dirigida por el cubano, José Pardo Llada, en 1975 por el cubano Jaime Lequerica, y sólo hasta los 80 sería dirigida por Elvira Mendoza y luego, Margarita Vidal. (Germán Hernández, 1996:43). Vale resaltar que la revista durante el periodo de análisis tuvo siempre la mirada supervisada, dirigida y fotografiada de un lente masculino y estuvo bajo la influencia del oficialismo liberal de *El Tiempo* en un periodo notablemente partidista. (Cesar Augusto Ayala, 2008:40).

En las ediciones de 1958, de 62 páginas, con portada a color, dirigidas por Jaime Restrepo, no participaban mujeres entre sus colaboradores, sólo una corresponsal en Estados Unidos. Su estilo periodístico era de tipo cultural y de actualidad; contenía artículos de ciencia, crónicas, deportes, gráficas socio-políticas, y ficción. Era notable su elevado contenido escrito con fotografías que podían ocupar una página entera tamaño oficio, que para los 70 se vería reducido a tamaño carta, pero con mayor variedad de fotografías reducidas y menos texto.

En los primeros meses de 1958, aparecían rostros de mujeres en las portadas, luego fotografías variadas, de personajes, paisajes o ciudades. Siempre, en su interior había una sección de fotografías de mujeres artistas europeas o norteamericanas. Se observaba la sección: *Eterno Femenino*, como un pequeño texto aparte, escrito por ‘Gina’, y

dirigida a mujeres, con los temas psicosociales de su interés como la familia, formas de vida, amor, religión o educación. En uno de ellos se muestra literalmente la designación de los papeles femeninos y masculinos: “*Los hombres son llevados por la acción, por el razonamiento y por el interés...por el contrario las mujeres se sienten impulsadas a la acción por intuición, por la imaginación, por la pasión y por las emociones gratas o penosas...*” (Cromos, 1958, Jun.23:55).

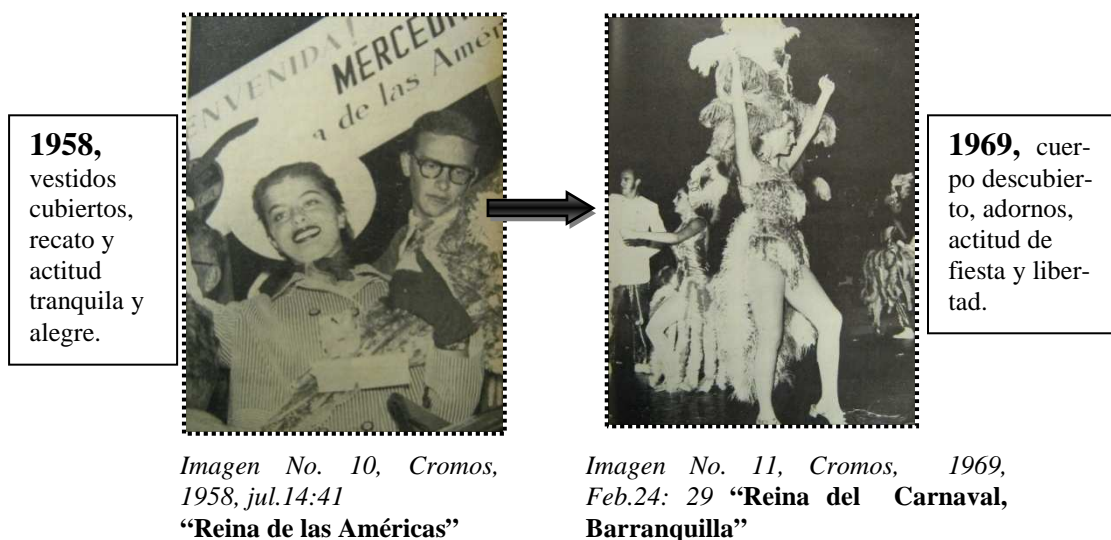


Imagen No. 10, Cromos, 1958, jul.14:41
“Reina de las Américas”

Imagen No. 11, Cromos, 1969, Feb.24: 29 “Reina del Carnaval, Barranquilla”

Existía una sección llamada *MUJERES*, donde las divas extranjeras y reinas nacionales de la época posaban a manera de modelos y actrices en trajes de baño o ropa reducida. Para los meses posteriores se observaría un cambio en las fotografías de portadas e interiores, ya que empiezan a proliferar en mayor cantidad las imágenes de mujeres que exhibían partes sensuales de sus cuerpos, conservando su carácter tradicional pero con un tinte de picardía erótica mesurada.

Así, la revista se posicionó como el primer medio masivo ilustrado, y cultural del país: En 1969 tomó un matiz más popular y accesible. Se tituló: *Cromos La revista Nacional*, dirigida por Jaime Restrepo. Constaba de 62 páginas en blanco y negro, algunas a color, y su tamaño era del formato oficio. Participaban en su elaboración dos mujeres y algunas corresponsales. Entre ellas, su secretaria de redacción era Clara Inés Corredor y su gerente financiero, Carmen Restrepo.

En las imágenes No. 10 Y 11 (arriba) se compara el cambio de la imagen femenina de las reinas que para 1958 era con vestidos totalmente cubiertos, se enfocaba el rostro, la sonrisa, al ajuar, la actitud recatada; y para 1969, las tomas fotográficas de reinas eran mas exhibicionistas con respecto al cuerpo desnudo, piernas y brazos descubiertos, y en actitudes más expresivas y desenvueltas.

Persistían para 1969, las secciones con temas de actualidad, una visión periodística más profesionalizada, y los atractivos visuales de gran formato fueron los reinados de belleza, el cine internacional, el cuerpo semi-cubierto de la actriz extranjera, la actualidad internacional del mundo, de regiones apartadas de Colombia, consejos para el hogar, para la salud emocional, religiosa y física, la familia y la mujer; notas del cine, de las artes visuales y literarias, con entretenimientos gráficos, horóscopo dirigido sólo a la mujer, humor de pareja o político, el cómic “Lola”-que era una mujer muy coqueta, soltera y liberal- o, *Pepita*, -su contraparte, ama de casa con dos hijos-, sociales, algún tema político de actualidad o de historia, y publicidad llamativa que aumentó notablemente con el tiempo.

En 1975, su nombre cambió a *Cromos: La actualidad ilustrada*. Su tamaño era de menor formato, con 96 páginas. Su director era Fernando Restrepo. No figuraban mujeres en la colaboración editorial, había mujeres periodistas, una fotógrafa y algunas columnistas. Predominaba la fotografía al texto, aumentaron los temas nacionales, con notas de actualidad general, de las estrellas del cine, la música, actores nacionales, notas superficiales de la farándula colombiana, artículos de salud, casos insólitos nacionales, ciencia, y artes. Se resalta la permanencia desde 1958 del tema social colombiano como problemática en geografías excluidas del país. En 1975 el horóscopo se torna unisex ya que antes era dirigido a la mujer, aparece el humor de Mordillo y Carrizosa, secciones fijas de salud, gráficos de eventos culturales y las páginas sociales que nunca faltaron.

Contrario a lo que se pensaría, la revista en 1975, enfocaba sus contenidos visuales y escritos a la actualidad política y social del país, y, a los avances científicos o curiosidades del mundo, aparecen menos reinas y modelos excepto al final del año, más pasatiempos, artículos dirigidos a hombres y mujeres, consejos de belleza pero también de deportes, política o, reportajes generales. Las grandes fotografías de mujeres extranjeras y sensuales de los sesenta son reemplazadas por una dominante publicidad femenina y masculina, que recalca los cuerpos a todo color y ocupando la totalidad de la página.

Para seguir con la temática de las imágenes de reinas nacionales del 58 y 69, se considera que a su vez, las reinas del 75 cambiaron su aspecto y constancia en las fotografías. Se pensaría que se tomarían fotos más atrevidas, pero al contrario, aumentó el recato y la ausencia. Sus cuerpos no estaban exhibidos reiteradamente como antes, salvo raras excepciones, y sus presentaciones en público se evidencian sólo en actividades sociales o políticas.



1975,

Su actitud es amable pero discreta. Se resalta la admiración, alegría y congratulación por las flores que recibe. No hay elementos corporales explícitos, ni coronas, sólo la sonrisa, el decoro y la elegancia.

Imagen No. 12, Cromos, 1975, jun.25:62
Señorita Colombia junto al cónsul en Nueva York

En los primeros meses de 1975, aumentan las noticias e imágenes referidas a la mujer como sujeto social y político, es decir, se considera a la mujer como persona activa que aporta con su trabajo a la sociedad o que posee criterio para opinar sobre política o participa en ella, excluyéndola considerablemente de su papel tradicional de madre, reina, artista, esposa, o cuerpo erótico en busca de seducción, como el caso mujeres gobernadoras, trabajadoras marginadas, mujeres obreras y sindicales, la periodista y presentadora Gloria Valencia de Castaño escribe notas culturales. Persisten los consejos de belleza, la actualidad política, escasos artículos internacionales, y al final una faceta más seria se la otorga el columnista Lucas Caballero Calderón, alias Klim.



1975: “En el mando, las mujeres somos más responsables que los varones”

Yolanda Otero de Jones, gobernadora, San Andrés.
Mujeres con cargos públicos, hablan de igualdad de condiciones administrativas.

Imagen No. 13, Cromos, 1975, Abr. 3:32

La imagen No. 13 enmarca un artículo renovador para 1975. Una mujer gobernadora, la intendente del archipiélago, Yolanda Otero Lynton, habla de temas políticos y asu-

me una posición firme, lejos de sonreír o posar a la cámara, sentada en su mesa de trabajo dice:

“Las mujeres no estamos buscando el trabajo para quitárselo al hombre, porque precisamente nos ha gustado que él nos maneje. No pretendemos instaurar un matriarcado en Colombia, pero sí que se nos de en igualdad de condiciones la representación administrativa que nos corresponde.” (*Cromos*, Abril 3, 1975: 32). Este es un comentario que asume una mujer realista y liberal porque aceptando la herencia patriarcal a la que está acostumbrada la mujer y el hombre, propone derechos que para éste periodo eran aún poco aceptados en las esferas limitadas de la política falocéntrica colombiana.

2.3 La imagen de mujer bella: Su formación y desenlace.

Entendiendo que la imagen, tanto fotográfica como gráfica, era un elemento discursivo y persuasivo (Barthes, 1980) que expresaba el contenido y enfoque de la revista, la mujer hermosa se convirtió en un distintivo característico y retórico de *Cromos*, ya que ésta enfocó siempre su mirada hacia las mujeres que eran catalogadas como bellas en los escenarios internacionales y nacionales del medio artístico y de los reinados de belleza.

Por esto, la imagen de la mujer bella fue siempre el foco, o “el signo” para llamar la atención en la revista *Cromos*. Aunque no en todas sus portadas aparecían mujeres sensuales o bellas, era notoria la importancia que se le daba en su interior también a la estética visual y con mayor ahínco a la femenina.

Así que, la imagen de mujer bella en *Cromos* atraía tanto al público masculino como femenino en función de expresar el placer de mirar a una mujer extranjera e inalcanzable, o a una reina nacional que imitaba la belleza extranjera, de exponer el deseo masculino, de crear una idealización e identidad femenina, de gratificar la adquisición y acostumbrar a un espectador a darle importancia a lo visual y a ser selectivo.

La revista abarcaba temas generales, sin dejar de lado la visualidad narrativa, con la implacable sección de alguna fémina y de su cuerpo o rostro a la vista. Se podría considerar a *Cromos* como una revista seductora visualmente con códigos sensoriales en torno al atractivo corporal de la mujer y revestida de una pertinente óptica llamativa, popular, discreta y atrevida al mismo tiempo.

Entre 1958 y 1969, salvo algunas excepciones, la fotografía femenina era internacional, predominaba en las portadas, las caricaturas, los cómics, los relatos, las habladurías de la intimidad de artistas, las fotonovelas, los reportes sociales, las reinas y la publicidad. En 1975, se puede considerar que en los primeros meses del año las imágenes se tornaron variadas y disminuyeron la toma de mujeres bellas y seductoras.

Luego la proximidad del Reinado Nacional de Belleza y el término del año de la mujer, introduciría las beldades femeninas características de la revista.

Los fotógrafos de *Cromos* que eran sólo hombres, como Sevilla, Máximo Rabelo o Nereo, entre otros, educaron su mirada de acuerdo con modelos internacionales franceses y, aunque muchas fotografías y caricaturas eran tomadas de otras revistas fuera del país, los profesionales empíricos, aficionados, y editores visuales Colombianos, seleccionaban y tomaban las imágenes de mujeres teniendo siempre en cuenta el enfoque llamativo y a la vez prudente de la cultura tradicional colombiana. Sólo hasta 1975, figuraría una mirada femenina en la fotografía, la de Vicky de Ospina, quien tomaba entre otras, fotos de mujeres trabajando, y no las acostumbradas fotos simuladas de seducción a la mirada masculina.



Imagen No.14, Cromos, 1957, Jul.15:41, Reinas. Finlandia. Holanda. Alemania



Imagen No, 15 Cromos, 1957. Sept. 9

Las fotografías de mujeres seductoras y bellas eran tomadas de revistas extranjeras, - de ahí su carácter preformativo-. Por su lado, los fotógrafos nacionales sabían evadir la mirada seductora de las actrices extranjeras, y en cambio copiaban la mirada fotográfica de mujeres reinas recatadas y felices, y nunca fotografiaban a mujeres colombianas ligeras de ropas o en poses atrevidas, es decir, excepto cuando aparecía en traje de baño, la reina colombiana revestía una especie de visión inmaculada - parecida a la devoción por las vírgenes católicas- ante el fotógrafo bien fuera reina, modelo o actriz nacional, porque la cultura y moral de la revista y de la sociedad lo exigía y aceptaba de esa forma, de otra manera se podría considerar que la revista perdería prestigio visualmente, y disminuiría su venta.

La fotografía en *Cromos* fue creada a partir de un imaginario preformativo, o copiada a partir de imágenes reiterativas de revistas francesas primordialmente, que generali-

zaban la medida del 'ser mujer bella'. Esta fotografía, nos dice Barthes, e imagen al ser "repetida y aturdida, desrealiza completamente al mundo humano de los conflictos y los deseos con la excusa de ilustrarlo...se consumen imágenes con un tedio nauseabundo como si la imagen al universalizarse, produjera un mundo sin diferencias..." (Roland Barthes, 1980: 177).

De manera que las mujeres bellas en *Cromos* en un momento dado eran todas similares, o de marcados fenotipos tradicionales y extranjeros, como las fotografías No. 14 y 15, (arriba), es decir, de apariencia exterior rubia, blancas, delgadas, sonrientes y en simulación siempre, puestas como elementos decorativos, definiendo una falsa belleza colombiana o un prototipo de belleza ajeno a la mujer colombiana autóctona.

Las mujeres se diferenciaban por los parámetros de la bella, joven, famosa y rica, opuesta a la pobre, fea, vieja y marginal; cabría preguntarse ¿Qué imagen de belleza se hará de sí misma la mujer espectadora de *Cromos*? Más adelante veremos cómo era la mujer bella de *Cromos*, cómo la mujer que no lo era, y si existía un lugar intermedio de beldad.

Se podría catalogar a *Cromos* desde el orden visual femenino como un magazín hecho en gran parte para la admiración y seducción de los hombres, en el que "las mujeres eran representadas de un modo completamente distinto a los hombres, y no porque lo femenino sea diferente de lo masculino, sino porque se suponía que siempre el espectador ideal era varón y la imagen de la mujer estaba destinada a adularle" (Berger, 1974:74). Eran fotografías de mujeres con belleza predefinida y elaborada para la idealización e identificación (Kaja Silverman, 2009:233) de lo que las mujeres colombianas debían ser, parecer, imitar o rechazar.

De ésta forma la imagen discursiva y preformativa de la belleza femenina se conformaba como "una organización formal de códigos específicos, pero que funcionaba de acuerdo a una lógica interna al sistema, aparentemente no se dirigía a la mujer" (Teresa de Lauretis, 1984: 37) sino al hombre colombiano para que percibiera cómo debía ser la belleza de la mujer colombiana, convirtiéndose la imagen de la mujer *Cromos* en la simbolización del deseo de los hombres, en "algo que es inherente a los hombres, que constituye una cualidad masculina" y que evade totalmente los deseos femeninos y las cualidades físicas reales de la mujer colombiana.

A través de dicha encrucijada, se podría considerar que se exponían escenas y actores normativos que a través del tiempo constituirían un modelo deseado y prefabricado de belleza y de mujer "dentro del orden patriarcal burgués y que por medio de ello

exponía la estructuración del deseo masculino...para la propagación y sistematización de una sociedad falocéntrica y jerárquica” (Leasa Y. Lutes, 1995:14-15).

Desde el punto de vista narrativo y periodístico *Cromos* desde los años 60, era una revista sencilla, meramente descriptiva, que señalaba algunas situaciones sociales y políticas, hacía énfasis en las actividades culturales internacionales y nacionales. El incentivo para atraer espectadores que usaba *Cromos* eran las fotografías y dibujos de mujeres que sobresalían por su belleza, o, por su actividad artística, en el caso de los 50's. En los 60's predominaban las mujeres sensuales del medio artístico internacional del cine, reinas, modelos, mujeres de la élite política.

Para los 70 las bellezas internacionales perdieron protagonismo y aparecieron mujeres colombianas, sin faltar reinas y modelos, destacadas por otras cualidades o circunstancias. Como se ha reconocido, la publicidad colombiana erótica, de género femenino, masculino e infantil reemplazará en los 70 agresivamente a la mujer sensual y bella de las décadas anteriores.

El cine y las revistas, en éste periodo se convierten en uno de los sucesos culturales predominantes con diferente divulgación, el primero por ser más popular, barato y dinámico era más difundido; y el segundo más reducido, sobresalía por tener adeptos más selectivos ya que requería dinero, tiempo, y mayor esfuerzo al leer y observar. Por esto, en un ámbito como el colombiano, donde recientemente los únicos medios masivos eran la radio y la prensa, las imágenes de una revista tan divulgada y aceptada eran de una trascendencia significativa dentro del público femenino y masculino, acomodado y culto, debido a su lenguaje asequible y a la contundencia de las fotografías de las bellas del cine, que para entonces eran osadas, aún en blanco y negro, de media página o entera, de cuerpo entero y enfocadas a sentimientos de mujeres fatales o a la realidad de mujeres muy liberadas y menos tradicionales, o, como dice Monsiváis, con los 'hábitos de la modernidad'.

“Los personajes que cunden ni son 'liberales' ni son tradicionalistas, y el cine de vidas como desfile de impresiones sustituye sin convicción a las mitologías hogareñas” (Carlos Monsiváis, 1994:218). Se puede considerar por tanto, que la belleza de las divas del cine de *Cromos* era un refugio fantasioso sólo para distraerse de la vida familiar y cotidiana, más no para reflexionar o discutir.

La revista *Cromos* ofrecía siempre una parte muy importante a la crítica de cine Europeo, y ponía en primeros planos a las hermosas mujeres 'fatales' como Kim Novak (*Cromos*, Sept.22, 1958, portada) o Brigitte Bardot, (*Cromos*, Enero20, 1969:37) quienes encarnaban el modelo de belleza irreal y preformativo colombiano: alta, rubia, blanca, esbelta, de ojos claros, facciones finas, la típica belleza nórdica, y no la tri-

gueña, estatura media, ojos oscuros, cabello oscuro como era el promedio de mujeres colombianas.

Por otra parte, se puede considerar que las imágenes femeninas del cine entrañaban una manera más liberal de concebir el amor, de manejar el cuerpo, y de apreciar otros cuerpos. Cuerpos divinizados que no eran vistos en la cotidianidad del matrimonio y concebidos e idealizados por el imaginario y el deseo masculino. Se exhibía un estatus de belleza dado por 'el tono y las expectativas en la relación hombre-mujer' (Yolanda González, 1995: 277) pero que era producido desde otra realidad preformativa, la de las estrellas extranjeras y su prototipo de cuerpo ideal y comportamientos sociales tradicionales como la ternura, la alegría, la posesividad afectiva, la seducción, la vulnerabilidad, o el trabajo artístico.



*Imagen No. 16, Cromos, 1969
Feb.24:45.Ampliada*



*Imagen No. 17,1969, Cromos, Mar.3:27,
1969.*

La imagen No. 16, hablaba de la Sra. Tarzán que existía en el cine francés. Era blanca, delgada, joven, de facciones delicadas y trigueñas. Tenía una posición dominante y segura de sí misma, atrayente y sensual. Su reducida minifalda leoparda, botas y posición de pie abierta, su mano elevada en forma de garra, y la otra en la cadera, exaltan una agresividad intempestiva que poco tenía que ver con la mujer colombiana de los 60. Era probablemente, la mujer europea del cine, que ni siquiera se asemejaba a la estadounidense que era más pasiva.

De ésta manera, la mujer que proyectaba en los 60 la revista se puede sugerir como revolucionaria ideológica y corporalmente, pese a que en la realidad colombiana no sucediera lo mismo.

Para tener un punto de comparación visual, basta con enfocar la imagen No. 17 y oponerla con la imagen No.16, la primera es extranjera y con códigos agresivos de seducción, mientras la segunda es colombiana, con códigos expresivos tenues y con menos fuerza expresiva.

La imagen No. 17 que corresponde a la mujer artista colombiana que sobresalía en alguna actividad cultural como la música, el arte o las letras. Según *Cromos*, estos fueron los primeros campos de participación laboral de las mujeres, que además de talento, debían ser bonitas, jóvenes, vestir a la moda pero, mesuradamente, como nos narra la imagen: vestidos modernos, actitud serena y plácida, cabello rubio, delgadez, piel blanca, expresión alegre, juventud, pose plácida, natural y delicadeza.

Se puede tener en consideración, que los aspectos preformativos del imaginario cultural transmitidos por las imágenes del cine y otros medios populares, aunque eran lejanos a la realidad cotidiana colombiana iban creando un cambio de conciencia en la mente tanto de hombres como de mujeres; y aunque las actrices tenían papeles anodinos, desvalidos, sobreprotegidos o meramente eróticos, se estaban involucrando de una manera más activa en el desempeño privado bien fuera sexual o afectivo, o público.

Paralelo a éste aminoramiento de la pasividad artística y laboral femenina, la mujer reina formaba parte de la gran cultura popular de la revista y del país. Las reinas eran los modelos a seguir, las mujeres perfectas e inalcanzables que trastornaban o entretenían. Nuestro corte de 1958 coincide con la única vez que una virreina nacional de la belleza clasificaba como miss Universo. Es así como Luz Marina Zuluaga, manizaleña, se convierte en el ícono por excelencia, la diva universal, hermosa y recatada que comparte una portada con el presidente Lleras Camargo, como en la imagen No. 18.

Esta es la imagen de mujer colombiana más reconocida por la sociedad de los 50, y principios de los 60. La mujer más hermosa del universo era colombiana, y portaba los rasgos normativos o estereotípicamente aprehendidos (Kaja Silverman, 2009:120). Era blanca, alta, trigueña, joven, de facciones delicadas; era tradicional, recatada, amable, culta y con la fama suficiente para aparecer en innumerables fotografías que serían vistas efusivamente por los espectadores formados por una cultura que, si se quiere, exageraba el culto a la belleza de una mujer “siempre en representación, maquillada y elegante, modelo de lo clásico...constituye un espectáculo destinado a seducir de manera prioritaria a las mujeres en cuanto consumidoras y lectoras de revistas.” (Lipovetsky, 1997: 165).

Vale la pena reflexionar sobre la contradicción de la imagen No.18 en *Cromos*: Lleras Camargo aparece hablando equitativa y respetuosamente con la reina de Colombia, y del universo. La imagen era de la mujer como Reina, no como sujeto político, porque otro sería el pensamiento del gobernante, según nos dice Ofelia Uribe de Acosta: “Lleras Camargo, no había sido afín con el voto femenino, y pensaba que la política colombiana era una actividad defectuosa, razón por la cual debía apartarse a la mujer cuyo temperamento pasional complicaría la situación y echaría a perder el progreso en que estaba empeñada la nación” (Gladys Jimeno, 1986: 43).

La fotografía está dentro de un óleo tradicional del siglo XIX que enmarca la importancia de la nación política y sus máximos representantes, militares y civiles. Al frente está la reina, mujer recatada que exhibe discretamente sus piernas, con un vestido oscuro que olvida su cuerpo y exalta su rostro adornado.

La distancia entre Lleras y La reina del universo es demasiado dicente, puede sugerir que la mujer puede codearse con el poder, a distancia, pero la belleza la acerca y la aleja al mismo tiempo.



Imagen No. 18, *Cromos*, agosto 25, 1958, portada

La revista *Cromos* por medio de las noticias e imágenes preformativas del teatro, el cine, el baile, la música, o la política social, y de la cultura general de la revista, estableció poco a poco estereotipos de mujeres que no cumplían los patrones de belleza extranjeros, en mujeres más expresivas, más inteligentes y activas, desvaneciéndose poco a poco, a través de las imágenes, la consabida exaltación ancestral femenina en torno a su belleza y atractivo sexual, sin que éste dejara de aparecer.

Un ejemplo visual e ideológico del probable paulatino proceso de cambio, coincide con la *Cromos* de 1970. A partir de éste año desaparece el cómic estadounidense “Pepita” (Imagen No. 19, abajo), *Blondie* en EE.UU., que era un modelo del estilo de ama de casa norteamericano, esposa, sin educación superior, rubia, blanca, delgada, maquillada y peinada siempre, dedicada a su esposo, al bordado y a la cocina, a sus dos hijos y a

los problemas cotidianos del hogar, todas características codificadas que conforman una preformatividad visual de lo que debía ser la mujer americana, y al que debía imitar la mujer colombiana.



Imagen No. 19, *Cromos*, "Pepita", 1958,

Pepita, personificaba la típica rubia norteamericana, y exhibía sus códigos visuales preformativos: Cintura de avispa, blanca, voluptuosa, impecable, estática, una barbie práctica y ama de casa actuando en su escenario perfecto: el hogar, riñas conyugales, vecinales, con sus hijos, y obsesión por los almacenes.

Paralelamente a la desaparición de "Pepita", la imagen de la mujer bella en *Cromos* se fue transformando para la década del 70 en múltiples mujeres, de físico latino, que intervenían en la política, en los sindicatos, el arte, la ciencia, y el periodismo. Los modelos sensuales y aceptados de belleza extranjeros persistieron y fueron más osados, pero disminuyeron, y en cambio se abordaron nuevas temáticas sociales, artísticas y de interés general, acordes a los procesos generadores de modernización, consumo y masificación que atravesaba el país, y que afectaban a los medios de comunicación como: "... agencias de socialización poderosa, que daban pie a la circulación de diversos modelos culturales." (Marta Cecilia Herrera, 2005: 150-51), y variados códigos preformativos de belleza, de sensualidad, y de ocupaciones femeninas diferentes.



Pintora frustrada

Imagen No. 20, *Cromos*, 1975, abril 7:57

En 1975, las mujeres de *Cromos*, hablan, se expresan menos por su belleza. Tal es el caso de la galerista de arte colombiana, Aseneth Velásquez, quien opina sobre su trabajo, se halla tras una mesa, gesticula con sus manos, y se observa en su mirada, sin pretensiones seductoras, la seriedad de su trabajo. Su cabello oscuro, tez trigueña, facciones sencillas son diferentes al prototipo de belleza difundido anteriormente.

Se puede considerar que los cambios que propiciaron en los 70 un desplazamiento de la mujer bella en *Cromos* tuvieron relación con la preexistencia de un contexto coyuntural dado por una cultura cansada que exigía derechos humanos igualitarios, una cultura en donde surgían empresas del exterior y nacionales que invierten en el país y requieren del trabajo de la mujer colombiana en áreas de la cultura, las artes, la televisión, o su trabajo manual en industrias manufactureras, por tanto 'las miradas' que buscaban la belleza femenina buscan ahora además, la 'acción' femenina, como nos dice Marta Cecilia Herrera:

“La universidad se masifica, las empresas transnacionales de la cultura tienen mayor presencia, surgen industrias culturales nacionales, el consumo cultural se masifica velozmente. Movimientos sociales y culturales, artísticos, estudiantiles, obreros, de izquierda, de mujeres, de homosexuales, de hippies, entre otros, difunden modelos de sociedad, de relaciones, de ser mujer y de ser hombre, desafiando las instituciones establecidas por la iglesia, la familia, el Estado y sus representaciones hegemónicas sobre el orden social, sus jerarquías y matrices culturales.” (Marta Cecilia Herrera, 2005: 150-51).

2.4 Temas que implicaban a la mujer *Cromos*

Los contenidos a tratar surgen de acuerdo con la selección de fotografías que incluían a la mujer como parte significativa dentro de las categorías de análisis, y dentro de las temáticas que proponía la revista.

Los temas de actualidad que trataba y exponía imágenes de mujeres en *Cromos* se referían a las mujeres sobresalientes preferiblemente en los campos de las artes, la belleza, el cine, el humor, eventos sociales y trabajo.

2.4.1 Artes escénicas, entendiéndolas como las actividades artísticas que involucran la expresión del cuerpo, un escenario y un lenguaje gestual y lingüístico.

La revista *Cromos* exponía fotografías y breves reseñas de las escenas más representativas, muy cuidadosamente escogidas, del cine, el teatro, las fotonovelas, danzas, cantantes y cuentos.

La televisión nacional no se tendrá en cuenta por su relegación en la revista, ya que a pesar de que existía desde 1954 en Colombia, ésta no tenía una presencia notable salvo en 1975 donde se nombran escasamente actores y programadoras como Caracol y R.T.I. con telenovelas como 'La Vorágine' que dibujaban, no fotografiaban, los rostros de los actores.

De aquí en adelante se pondrá énfasis en cómo la repetición de las imágenes escénicas de la mujer, al ocupar primeros planos, al dramatizar emociones similares, cuerpos y gestos determinados, relaciones corporales con el sexo masculino reiterativas, fueron construyendo estereotipos o formas de ser de la mujer *Cromos*.

a. Fotonovelas y teatro.

Las fotografías de fotonovelas aparecen con continuidad en 1958, eran mexicanas, de personajes poco expresivos, muy serios y generalmente adinerados, en donde la mujer evidenciaba belleza, elegancia, posturas pasivas, y descontento; poseen un toque dramático muy tenue y sofisticado.

La imagen No. 21, nos habla de tres personajes, dos hombres que observan a una mujer pensativa, recatada y elegante. La fotografía de la escena expone su rostro de facciones delicadas, maquillado, en actitud de preocupación, ansiedad, o temor. Se sugiere apreciar, el estereotipo de mujer tradicional, acomodada, y conservadora, que sufre sin expresar demasiado, y sacrifica sus sentimientos por guardar la compostura y las apariencias dentro de una elite donde priman los intereses económicos y la doble moral. Se pueden estimar los vicios y virtudes de la típica sociedad y mujer bogotana: adinerada, fría y distante.

El teatro generalmente, tenía un tinte dramático más expresivo que la fotonovela. Podían ser obras clásicas o contemporáneas por lo común, colombianas, pero de temas extranjeros. La mujer de éste tipo de teatro, en 1958, según las fotografías de la revista, sufría o expresaba su emociones al igual que la de las fotonovelas, pero con mayor intensidad.



Apariencia, elegancia, belleza y discreción son los disfraces para ocultar pasiones y delitos en medio de la opulencia de una sociedad ambigua, y la mujer misteriosa del teatro y cine de los 50.

Imagen No. 21, *Cromos*, 'Embrujo' Episodio 12, jul.14, 1958: 68

La imagen No. 22 (abajo) nos muestra un escenario cotidiano, con dos hombres que circundaban a la mujer, el hombre tenía la acción, la mujer agachada, separada, aislada de la toma, estática, tiene vergüenza, pena, dolor, es la expresión, el primer plano teatral y la mujer acentúa con su posición corporal, y su rostro agachado, lo terrible

de la escena. De nuevo la imagen preformativa es: La mujer sufre, es pasiva y se expresa, el hombre actúa, o se expresa con acción.



Imagen No. 22, Cromos, Jul.5, 1958:63



Imagen No. 23, Cromos, mar.17, 1969:38

En las fotografías de teatro de 1969, se observaba mayor preocupación por la pobreza y sus circunstancias. Se podrían detallar como mujeres sencillas, no tan hermosas, pero tienen un contacto más equitativo con los hombres, visten sencillamente sin resaltar su cuerpo. Ya no es la diva o mujer apartada y que sufre el drama del amor, sino la escena social de la convivencia, el trabajo, los humildes, los conflictos entre personas de diferentes edades, roles sexuales y jerarquías sociales como en la imagen No.23, cuyo pie de página dice: “siempre con el traje y el gesto de los humildes y necesitados de la gran ciudad”, resaltando la mirada cotidiana lejos de los ideales dramáticos o simulados de los 50 y las fotonovelas.

b. La mujer en las fotografías de cine: sufrimiento y erotismo

La pantalla gigante, desde antes de los años cincuenta se estaba posicionando como el medio de comunicación que cada vez tenía más adeptos y que llegaba a impactar reforzando la “cultura de la belleza, del divismo y seducción femenina, del amor pasional, y del misterio”, palabras que pueden definir sus códigos preformativos y figuras normativas (Kaja Silverman, 2009:103).

Fue el cine quien se encargó de divinizar a las mujeres actrices por medio de féminas hermosas y carismáticas, expresivas, dramáticas y enamoradas; actitudes captadas por “la tecnología de Hollywood y Europa, y una visión del mundo sexista capaz de incluir el deseo de afirmación de muchas mujeres (Luisa Passerini, 1990: 396), y los anhelos de muchos hombres.



*Imagen No. 24, Cromos, 1958,
Ag.11:7*



*Imagen No. 25, Cromos, Abr-May. 1958,
portada*

En la revista *Cromos*, las fotografías de las grandes divas del cine ocupan primeros planos, y, en este caso, la imagen No. 24, de 1958 nos ilustra un rostro de mujer que habla de una película de la Segunda Guerra Mundial. Se puede considerar como la belleza maltratada por la muerte, el horror y la desesperanza. Es un rostro de facciones delicadas, maquillado para exagerar la expresión y la perfección gestual trágica. Delicadamente tiznado su rostro, para agudizar la sensación de desolación y sus ojos, que miran algo terrible. Eran los grandes dramas que dejaba la guerra y tras un rostro femenino, su iconología expresaba más de lo que se observaba, la mujer como la mártir, la heroína o el símbolo de la lucha fratricida, era una “fotografía que es imagen demente, barnizada de realidad” (Roland Barthes, 1980: 172), pero totalmente inventada y premeditada.

La imagen No. 25, (detalle, abajo) nos muestra una pequeña, hermosa y rubia mujer engalanada con un reducido traje brillante, que posa de pie junto a las piernas de un enorme ser masculino-animal enmascarado con dobles cuernos, negro, con vestimenta aborigen de falda y brazaletes dorados, que lleva una serpiente y una daga. La mujer posa erguida de pie, lo toca de espaldas, no se inmuta, ni muestra temor ante semejante presencia.

Se podría sugerir que representaban una interpretación de ‘la bella y la bestia’, no se enfrentan, pueden constituir un código del poder preformativo de lo salvaje, lo masculino como mito, ante lo frágil y femenino, como tradicionalmente se ha entendido

que es la oposición de los roles sexuales, o “el cliché generado por el cine, son disfraces que evocan la despersonalización y la noción de identidad como puesta en escena” (Joan Fontcuberta, 1997: 42)



Es una escena que se repite en la cinematografía tradicional de 1958 y que crea mitos, identidades de mujeres idealizadas o que no existían en la cotidianidad del hogar colombiano, y actos inamovibles, como el de la subjetividad deseante masculina (Kaja Silverman, 2009: 183) fuerte e indómita, y el paradigma de la feminidad normativa o la mujer delicada e indefensa; sensual y decorativa que conforman fantasías construidas por las películas Hollywoodenses principalmente, para prolongar una ficción dominante masculina (Silverman, 2009:187) por medio de condiciones culturales preformadas tomadas de este tipo de cine, que de manera inconsciente se podrían fijar en el pensamiento y la psique de los espectadores de la revista. (Butler, 1990) Lo confirma un periodista de la revista francesa *Paris-Match* similar a la *Cromos*, citado por Boltanski:

“En realidad, en la revista (...) se venden sueños (...). Se vende el mito. Hay varios mitos. Nosotros los conocemos. En primer lugar el amor, hace soñar a la secretaria y a la burguesa (...) ¿otros mitos? El ejército, la bandera, la patria, el heroísmo. Cuando uno ya conoce ciertas costumbres de la casa, sabe qué es para la revista y qué no es decididamente para ésta” (Luc Boltanski, 1965:225).

Para el año de 1969 las escenas de cine se hallaban en una controversia estética, ya que las múltiples revoluciones ideológicas del mundo denotaban un remolino de escenas y actuaciones que dejaban traslucir el espíritu de una época nueva.

“En los sesenta nuevas generaciones poblaron nuestro territorio, pero a diferencia de las anteriores, éstas no aceptaron la pesada herencia de los odios políticos y la violencia. Para los jóvenes de los sesenta, era más importante estudiar o encontrar trabajo y cuando más, en las universidades, interesarse por los problemas mundiales de la hora: la guerra del Vietnam, la revolución cubana, la lucha antiimperialista, etc. Los partidos tradicionales comenzaron a perder el dominio sobre las preferencias políticas de los colombianos.” (Darío Acevedo, 1995:472)

Con dichos procesos ideológicos en camino, en la década del 60, la demanda cultural exigía temáticas argumentales e icónicas liberales, investidas de sexualidad y escenas

íntimas que rescataran y mostraran prerrogativas existenciales, decadentes, o subversivas para deconstruir unas “metáforas desgastadas” en las que ya no se creía como el progreso, el consumo, la paz, o la religión, (Víctor Manuel Rodríguez, 2002: 114), ya que el cine de los sesenta “propone esquemas y modelos de vida que se independizan en grado considerable de las propuestas por la Iglesia y la sociedad...construye una religión *sui géneris* que trasfigura a sus adeptos y los provee de vislumbramientos celestiales”. (Carlos Monsiváis, 1994: 78-82)

Por consiguiente en 1969, el cine seguía siendo un espacio predilecto de la revista, con fotografías de gran formato, aparecían abiertamente semi-desnudos de mujeres, sus espaldas, cabellos largos, y escotes rompían las barreras estéticas de todas las naciones. Se observaban imágenes de mujeres solas, mujeres atadas, (imagen No.25) pensativas, fumando, acariciadas, en brazos, subyugadas violentamente, o, pasivamente al lado del cuerpo de un hombre, como la Imagen No. 26, que titula un film llamado: “Todo hombre es mi enemigo” palabras estereotipadas, que forjarán el normativo papel seductor y agresivo del hombre y la pasividad y sumisión erótica de la mujer.

Escenas de seducción y sometimiento físico-emocional femenino se oponen explícitamente. Cadenas, hombres y cables de teléfono dominaban a la mujer del cine, y a la mujer de la realidad colombiana, que en un principio anhelaba desinhibirse, pero la cultura tradicional se lo permitiría a un ritmo muy lento.



Imagen No. 26, *Cromos*, 1969
Febrero 17:31.



Imagen No. 27, *Cromos*,
1969, En.20:32

Los procesos culturales, preformativos, y precursores de cambio que se ven en *Cromos*, se reflejan cinematográficamente en los enfoques más atrevidos del cuerpo desnudo de la mujer. Existía más sensualidad, libertad corporal, menos divismo. “Las

películas ofrecían lecciones prácticas de moda, maquillaje y comportamiento, en una época en que todo lo innovador y moderno se identificaba con lo extranjero, con EE.UU...esto sirvió como punto de apoyo para comportamientos y relaciones sociales más libres que en el pasado” (Luisa Passerini, 1990:396)

La imagen No. 28 se refuerza con la frase: “la pareja explosiva de *Shalako*, Sean Connery y Brigitte Bardot”. Eran las estrellas jóvenes y sensuales del momento en Europa y EE. UU. La mujer de cabello rubio largo, blanca, con senos insinuados y voluptuosos, expone un abdomen liso y tallado, se cubre cuidadosamente con una blusa sin dejar de insinuar sus senos, maquillados los ojos y despelucada, mira al frente, pero no al hombre que la asedia. Se puede considerar que no es el divismo inalcanzable, o el drama de la guerra de los 50's sino el misterio del erotismo, de la estrella del cine (Carlos Monsiváis, 1994:74) y la seducción propios del cine de los 60 visto en la revista *Cromos*, pero en su medida justa, la mujer incita, más no se muestra demasiado. En esta fotografía por lo tanto, “era preciso minimizar la pasión sexual de la mujer para que el espectador crea tener el monopolio de esa pasión. Las mujeres han de alimentar un apetito, no tener sus propios apetitos” (John Berger, 1974: 64).

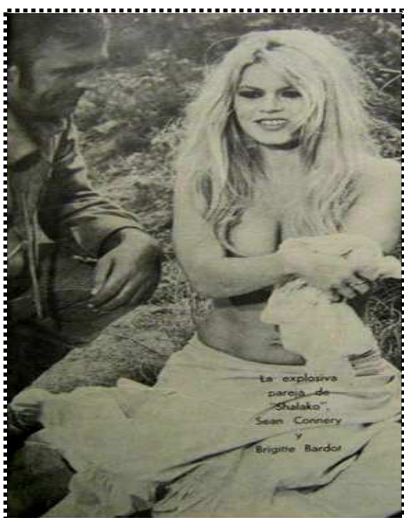


Imagen No. 28, *Cromos*, En.20, 1969:37



Imagen No. 29, *Cromos*, Mar.24, 1969:37

Cambia la actitud pasiva de la mujer, ella abraza, retiene al hombre, acto de posesividad preformativo de una feminidad afectuosa

El actor Sean Connery mira con admiración a la Bardot, no la toca pero la anhela y ella lo sabe, y aparenta ser indiferente. Existía mayor posibilidad de que se conjugara un escenario de seducción con actos y gestos para que una espectadora particular, no todas, pudiera aprehender y asimilar en su psique dichos códigos aprendidos del acto preformativo dado por la fotografía del cine. (Butler, 1990: 167).

Al igual se observa en la imagen No. 29, es una escena erótica, probablemente en la cama, por la desnudez de los hombros, y el cojín debajo de los rostros. Es la hermosa mujer rubia, blanca y maquillada, quien en primer plano, abraza suavemente a un hombre sumergido en su cuello. En esta actitud femenina se observa un cambio con respecto a las anteriores, porque es la mujer quien retiene al hombre, con delicadeza, sin violencia, es ella quien lleva la acción. En la anterior imagen Bardot sólo quiere ser observada, pero no toca ni es tocada, solo se exhibe pasivamente como la imagen de una pintura clásica.

Posiblemente, lo que tienen en común y que se puede considerar preformativo y estereotipado porque se repite en las imágenes de seducción sexuales, es que en estas fotografías eróticas, las mujeres son fotografiadas en una escena donde se pretende que el espectador sea masculino, “todo va dirigido a él. Todo debe parecer un mero resultado de su presencia allí. Por él asumen las mujeres su desnudez. Pero él es, por definición, un extraño que aún conserva sus ropas...la imagen de la mujer siempre está destinada a adular al hombre” (Berger, 1974: 74), o en otras palabras se conforma “la historia visual y microcósmica de la propagación y sistematización de una sociedad patriarcal” (Leasa Y. Lutes, 1995:15) que icónicamente podría ir perdiendo fortaleza.

En 1975, las fotografías de cine de la revista tienen una sección especial llamada: “Cromoshow” y, los temas de pareja hablan de los deseos femeninos, siempre ignorados anteriormente, como “el papel de la esposa adúltera por pereza de la vida, que en una noche de juego se gana al jovencito Massimo Ranieri” (Imagen No. 30, *Cromos*, 1975, Abr.18:18). Era una filmación italiana, conocida por su tamiz liberal.

La imagen, que ha sido ampliada, muestra una mujer desnuda sentada sobre el cuerpo desnudo del hombre, se miran fijamente, no sonríen, pero la mirada seria de mujer transmite seguridad y tranquilidad. Podría aludir al tipo de mujer que empieza a disfrutar de su cuerpo, que puede ser activa sexualmente, pero sin demostrar pasión. Son los italianos los que sobresalen por sus escenas de desnudo con escasos escrúpulos como Pasolini que llegaba al límite de lo censurable.



Imagen No.30. *Cromos*, Abril 18, 1975:18

Desde **1975** las escenas eróticas son escasas en CROMOS, pero en el cine hay cierto grado de osadía, como nos lo muestra ésta mujer y su posición encima del cuerpo del hombre, probablemente para exhibir su cuerpo al ojo masculino o aparentar dominio. Hay osadía sexual pero se repite el conservadurismo de la mirada y el mutismo femenino.

El film póstumo de Pasolini: *Sodoma* llegó a aparecer en *Cromos*, Imagen No.31, abajo. En la escena aparecían varias mujeres elegantes, rubias, jóvenes, y hombres con vestidos militares tras las escaleras de una gran puerta. Abajo se observan hombres y mujeres que preparaban para alguna ceremonia orgiástica por los ramos que llevan en las manos, la desnudez de muchos, y porque los films de Pasolini rompían los esquemas narrativos y temáticos.

Aquí se podría percibir la libertad sexual toca los límites entre lo erótico, lo sugerido y lo permitido. En la fotografía, los dos sexos se observan en la misma actitud, todos miran a la dama de la entrada y a la puerta con expectativa. Se puede apreciar que tanto vestidos como desnudos tienen igual actitud, no existe vergüenza, ni seducción, ni malicia, excepto la mirada de la única mujer que mira de frente a los que suben la escalera.

La fotografía se detiene en un instante donde sólo se aprecia la parte trasera de los cuerpos para otorgarle cierta discreción. Pero el cuerpo de una mujer desnuda en la mitad de la escena se enfoca en su actitud de indefensa, expectante, intranquila y sola, que no pretende ser seducida como la mujer de los sesenta, sino que participa y se acopla a nuevas opciones sexuales.



70s: Mujer separada del grupo, actitud corporal temerosa, es la más expuesta, la que lleva el mayor riesgo, los hombres están lejos de ella., no hay contacto, ni vergüenza, sólo expectativa, o temor ¿?

Imagen No. 31, Cromos, Dic.17, 1975:20

Las dos imágenes de cine anteriores, iconológicamente pueden significar que son mujeres más independientes, más dueñas de sí mismas y de su cuerpo, como la mujer que surgiría poco a poco en los 70, como lo dice Michelle Perrot: “Desde 1970 se construye un gran cambio en la historia cultural de las mujeres occidentales y se anuncia una práctica nueva de la cultura, la de una cultura mixta. En éste sentido podemos hablar de un periodo decisivo”, (*Historia de las mujeres*, 1990: 361), ya que también en los setenta “los excesos del cine intentan filtrar o implantar nuevas visiones de la

moral, o nuevas funciones de lo dramático...y a los personajes femeninos los normaliza su infinita variedad” (Carlos Monsiváis, 1994: 218-220).

De este contexto es posible vislumbrar el proceso de renovación escénica: En 1958 las imágenes actorales de personajes femeninos perfectos, moralizantes, ricos o sufridos, se van transformando en mujeres más reales, más sensuales, más ambiguas, o corrientes (las del teatro).

Las imágenes de mujeres de 1969 muestran más cuerpos femeninos, mayor enfrentamiento corporal entre hombre y mujer, y mayor expresividad emocional; en 1975, aparecen con menos desigualdad sexual, tienen más facetas histriónicas, la moralidad se cuestiona, y la seducción juega con las jerarquías establecidas, del hombre activo/dominio a mujer activa/domina, o se insinúa un punto intermedio entre la dos. Esta variación escénica explicaría las precoces insinuaciones de la mujer de la década del 70, que por medio de la imagen del arte escénico, o de la ‘industria de la sensualidad’ empieza a plantearse como un sujeto diferente a su condición meramente biológica de ser: cuerpo, sexo y placer en función de la ‘subjetividad deseante’ masculina. (Kaja Silverman, 2009: 183).

De ésta forma la imagen de la mujer en el cine emitida por las fotografías de *Cromos* estructuró los cambios preformativos que en 1958 transmitían pasividad, sufrimiento o deslumbramiento con poses más simuladas, distanciamiento de los cuerpos, y drama; para 1969 la preformatividad es agresiva, el erotismo más directo, y en 1975, la escenificación es más cotidiana, la mujer más cercana, los papeles sexuales son ambiguos, y mayor la variedad de temas.

Sin embargo se podría insinuar cierta contradicción, ya que las imágenes de mujeres que hemos analizado a pesar de ser construcciones de las artes escénicas, transformadoras o representaciones oposicionales sexualmente, delimitaban su actuación, sin permitirle expresar del todo lo que era el ‘ser mujer’, ni dejarle campo a desarrollar su propia subjetividad como personas multifacéticas, con deseos, con derechos; y capaces de construir ideas propias, de opinar o, de tener en cuenta como parte activa en la toma de decisiones laborales, familiares, sexuales, políticas y sociales. La libertad artística de la performatividad cinematográfica, se podría reflexionar, porque entrañaba mayor disfrute sexual femenino pero, al mismo tiempo le permitía encasillarla en función de su cuerpo.

c. Música, danza y literatura:

Las fotografías de escritoras y cantantes colombianas sobresalían en todos los periodos de *Cromos*. La mujer bailarina o cantante estaba presente desde el ballet clásico (imagen No. 24) hasta las danzas folclóricas como el bambuco, o la cumbia; las que cantaban baladas, solistas, de música autóctona; o las que participan en una orquesta de música de salón, más propio de los 60.



Imagen No. 32, Cromos, Sept.1, 1958: 53



Imagen No. 33, Cromos, 1969, feb.17:55



Imagen No. 34, Cromos, 1975, Abr.24:14

En 1958, era común observar fotografías de ballet clásico, imagen No. 32. Este se representaba con una mujer vestida de tul blanco largo, medias blancas y zapatillas, maquillaje cargado, figura estilizada, piel blanca y con apellido inglés, Virginia Johnson, ya que era común que sus ascendientes cercanos fueran artistas europeos, quien se toma de la mano, imponiendo una distancia fija de su pareja de baile. Podría representar el virtuoso galanteo del ballet tradicional y extranjero, entre un hombre y una mujer de principios de siglo XX y fines del XIX.

Era común que vinieran artistas extranjeros, ya que la danza nacional clásica aún no era muy difundida, ni estudiada. Estos tenían mucha acogida entre un público muy selecto, pues sus presentaciones eran costosas y exigían cierto grado de instrucción cultural que en Colombia era limitada a la élite. El ballet clásico era otra forma preformativa de reforzar y afirmar los roles tradicionales de género.

Para 1969, las mujeres cantantes de orquestas y grupos musicales eran el centro de atracción por su voz, expresión y belleza, estaban acompañadas de hombres como en la Imagen No. 33, donde la mujer representaba la música popular, el espectáculo. Una vez más el placer de ser mirada y escuchada por hombres y mujeres, (Duby, 2008:31) exponiendo su sensualidad y romanticismo si era bolero o balada, o su armonioso baile y expresión corporal si era de orquesta.

La imagen No. 34, de 1975, era probable que rompiera un modelo repetitivo e internacional, porque eran dos hermanas cantantes de baladas, muy colombianas por sus nombres sin apellido, de vestido suelto, estilo hippie, cabello ensortijado, pose tranquila, flores en la mano, sonrisa y belleza. Pueden evidenciar cierto desapego del cantante masculino, o la pareja, y libertad escénica al posar como pareja femenina.

Era propio de la revista *Cromos* llevar impresa alguna lectura literaria que siempre involucraba a la mujer como ser emocional, alterado y dramático. Constaba de un dibujo de gran formato como representación del cuento, y una o dos páginas de contenido.



Como lo hemos considerado, las imágenes dramáticas eran el calificativo expresivo y típico de la mujer en las narraciones cinematográficas y teatrales; lo mismo ocurría con la literatura de pequeño contenido. Eran historias que siempre involucraban un personaje misterioso, casi siempre masculino y una mujer víctima o que sufría algún mal, o aquejo emocional, como lo observamos en las imágenes No. 35 y 36. Es decir, los dibujos literarios tenían cierta continuidad con las narraciones visuales del cine y el teatro, porque la mujer daba la imagen de emoción victimaria, de enferma, de preocupada, o de sometida; la diferencia performativa sería que la seducción es dramatizada por la afección, el dominio o el distanciamiento de la mujer, no por la sensualidad corporal como ocurría en el cine y el teatro.

La imagen No. 35, de 1958, dibujaba una mujer rubia, de hermosas facciones, que acostada en una cama, figura con un gesto de malestar ante dos personajes más bien, míticos: un anciano de larga barba blanca y traje de gurú oriental, junto a una mujer

indígena de expresión maléfica, que observaban a la mujer doliente. Todo un drama con los matices de truculencia e influencia oriental o extranjera, que caracterizaría a las narrativas literarias y visuales de los en 50 y 60 *Cromos*.

Para 1969, imagen No. 36, la figuración es mucho más abstracta y en pocas líneas nos escenifican dos personajes en la historia de un misterioso hombre que levanta a una enfermera aterrada y subyugada a callar a la fuerza. Nuevamente la víctima femenina, siempre hermosa y bien definida corporalmente, en un acto mucho más represivo y violento. Sólo que ésta mujer tiene un oficio específico, es enfermera, una de las profesiones femeninas normativas y eternas, de cuidar a los demás y servirles, como nos dice Florence Thomas:

“(...) la mujer seguía predominando en las carreras de provisión y distribución de servicios...en pocas palabras, seguimos haciendo lo de toda la vida: cuidar a los enfermos, ocuparnos de los vulnerables, los pobres, los discapacitados, alimentar al mundo.”(Florence Thomas, 1996: 269).

1969, Misterios, crímenes, mujer y violencia



Imagen no.37, *Cromos*, 1969, Feb.3:37



1975, Tranquilidad, cotidianidad, mujer y cultura



Imagen No.38, *Cromos*, 1975, Jul.21:51

En 1975, imagen No. 38, aparece la imagen de un relato en el que una mujer se halla sola leyendo la prensa y tres hombres hablan al lado, sin percatarse de su presencia. La mujer, vestida discretamente con falda a la rodilla y blusa cubierta, rubia y de facciones finas, típico modelo extranjero anglosajón, aparenta leer, y está atenta a la charla de los hombres. Un acto de falsa independencia, o una incierta imagen del interés de la mujer por instruirse en temas de actualidad, pues lee el *Times*, y de estar al tanto de los temas de interés general pero siempre sin dejar de seducir.

En 1975 ya no existe la truculencia identificatoria femenina de 1969, imagen No 37, la mujer aparece sin rostro para aumentar la expectativa, era una imagen de seducción femenina y crimen, por el traje de detective, las medias de maya o el ingrediente seductor, opuesto a la imagen de mujer clásica de la imagen No. 38.

Se puede apreciar que las imágenes narrativas literarias, al igual que el cine, y el teatro, al principio del periodo de análisis evidenciaban un mundo de fantasía basado en actitudes reales como la victimización y erotización de la mujer, en los 60, se evidencia una agresión fuerte tanto como cuerpo doliente, sexual y emocional como personaje malvado o rescatado. Y para principios de los 70 la imagen de la mujer es más tranquila, menos pasiva sexualmente, menos agredida y más participativa como sujeto. Estas mujeres dramatizadas, bajo códigos preformativos en mayor o menor grado, “se convertirían en los vehículos de identificación individual y colectiva...para renovar extraordinariamente las costumbres, y ser, a su manera, elementos de liberación” (Carlos Monsiváis, 1994: 74).

d. La publicidad: la acentuación del erotismo escénico



Imagen No.39. Cromos, 1958, Sept.15:19

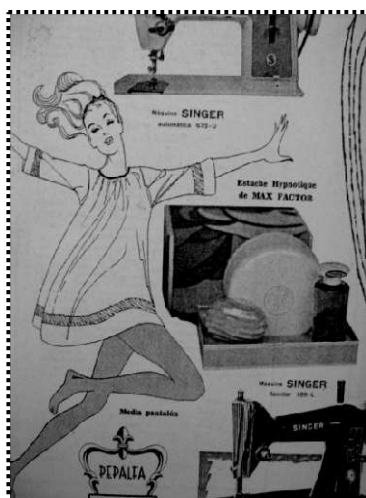


Imagen No.40, Cromos, 1969, Mar.31:3

1958-1969: Las normas que impartía la propaganda visual eran ideales y perfectos: alegría, belleza, moda juventud, bienestar; valores que se compartían en una familia, con hijos, esposo, y un hogar abastecido y rico.

Existía un erotismo femenino insinuado, la mujer no mostraba voluptuosidad sino anhelo, belleza y felicidad.

La imagen de la mujer en la publicidad de *Cromos* se relacionará estrictamente por el tipo de mirada y la actitud corporal de la mujer. Por lo tanto se escogieron cuatro fotografías para tener en cuenta cómo fue cambiando el grado de erotismo y belleza estética en la escenificación del consumo que se le aplicó a la mujer y la propaganda; y cómo ésta exaltaba y repetía los mismos valores femeninos conservadores o exaltados

por la cultura y que la llevaban consecuentemente a consumir como el de la mujer vanidosa que compra cremas, la bella que compra maquillaje, la delgada que adquiere ropa moderna, la hogareña que compra electrodomésticos, la ama de casa que compra máquinas de coser, la madre que compra alimentos para la familia y la erótica que compra media, ropa interior o perfumes.

Al igual que la imagen ilustrada de la revista, la publicidad ocupaba un lugar importante por sus formatos grandes, variedad discursiva y visual.

En los primeros años de análisis, 1958 y 1969, la mujer era retratada a su vez como una mujer hermosa, delgada, rubia y joven; generalmente tenía una visión estética activa, inocente y alegre, contrariando la iconografía dramática de las artes escénicas. Esta aparecía sola o acompañada de su pareja o su hijo. Aquí los patrones de feminidad inculcaban el consumo de bienes para el cuidado sanitario de la mujer, la alimentación de los hijos, o, el mantenimiento y salubridad del hogar.

En 1958 y 1969, Imágenes No. 39 y 40, la iconografía publicitaria era predominantemente femenina, en blanco y negro, dibujada y posteriormente fotografiada. Algunas ocupaban una página entera como la imagen No. 41, pero la mayoría tenían sólo una fracción de ésta, y le daban más importancia al rostro o alguna parte especial del cuerpo femenino como las piernas, las manos, los senos, el cuello, el cabello o la piel.



Imagen No. 41, Cromos, 1975, jun. Página completa:

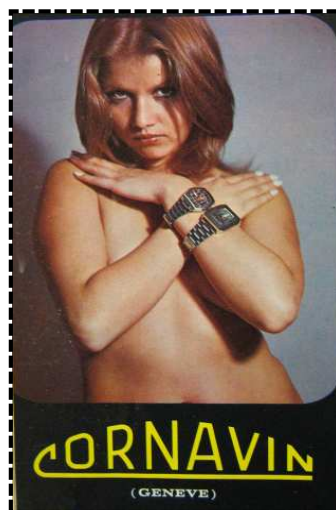


Imagen No.42 Cromos, 1975, jun.11:53

1975: Cromos trabaja la idea de que el cuerpo erótico de la mujer vende.

La fotografía se maneja al igual que en el cine del 69 y 75, poses tenuous, dramáticas, pero desnudez máxima que ayudaría, si se quiere, a la liberación sexual pero a su vez, a la esclavitud del cuerpo femenino como objeto de consumo y de obsesión femenina

En 1975, los grandes formatos icónicos del cine, actualidad y mujeres famosas del extranjero, fueron reemplazados en tamaño por las nuevas industrias de diversión artística que florecieron en Colombia como la música, la televisión, el espectáculo, el

folclor, y las notas de artes plásticas; y por los productos importados y nacionales que ampliaron su producción y difusión como los nacionales Ropa Eva, Recamier, Cornavin o importadas como whisky *Smuggler*, *Chivas Regal* o cigarrillos *Marlboro*.

Los chismes de personajes de la farándula aparecían en caricaturas, y unas pocas actrices sensuales e internacionales eran fotografiadas, las artistas y modelos nacionales no posaban aún como mujeres eróticas, éste fue un espacio exclusivo para las divas extranjeras. Este fenómeno puede tener su explicación por la proliferación agigantada de la publicidad nacional erótica, lujosa, a color, de tamaño gigante y *unisex*.

Como se mencionó, las grandes actrices eróticas del cine internacional de 1969 o divas misteriosas del 58, fueron reemplazadas en el 75 por la publicidad modelos sensuales colombianas, algunas con rasgos latinos o étnicos diferentes al de rubia y blanca, pero con la intención de portar un reloj o un bronceador como vestido y para inducir su venta.

La fotografía publicitaria en 1975 tomó mayor importancia porque eran fotografías de mujeres corporalmente idealizadas, con parámetros representacionales eróticos similares (Silverman, 2009: 213), sin expresión notable, que invadían la revista ocupando páginas enteras, en color brillante, en actitud misteriosa, demasiado alegre o introversa. Era el inicio de una publicidad, si se quiere, agresiva con el cuerpo de la mujer porque persistía en exaltar su sensualidad, en mostrar sus senos o insinuar sus nalgas, sus poses eran directas, algunas sin ninguna prenda, y evocaban placidez, belleza y lujo: valores y actos performativos que debía ofrecer y tener la mujer si quería tener el éxito que prometía el consumo y la expectación del espectador/a.

“Las narraciones que acompañan a toda sociedad como fuente de soluciones míticas se ha trasladado del papel a la pantalla para luego regresar al papel, en la publicidad, entre tantos otros casos, con las marcas de ese tránsito.” (Oscar Traversa, 1997: 266).

Lo que nos dice Oscar Traversa se articula con éste capítulo porque al conjugar las narraciones de la sociedad, primero en la prensa en forma novelada, teatralizada, luego se pasó la cine, y se estableció en la publicidad, todos campos escénicos con adecuación de discursos pero persistentes en sus códigos preformativos: la ficcionalización, la gestación de cambios, la limitación de roles masculino y femenino, la identificación normativa de género por medio del cuerpo, la percepción de tonalidades y voces, las representaciones de diversas realidades y con ello la visión masculina de la mujer.

Para concluir éste aparte, se puede considerar que la imagen visual de las artes escénicas se alimentó constantemente de patrones visuales reiterativos con tenues modificaciones que fueron constituyendo una imagen de mujer admirada, fantaseada o alejada de la realidad, y que establecieron la prevalencia de la preformatividad visual en la que se definió una feminidad normativa que no incluía a la mujer sino al imaginario patriarcal de la clase media y alta.

2. 4. 2 Instituciones sociales: modelo de vida

La revista *Cromos* dentro de su discurso innovador e ilustrado tenía predilección por reforzar las tradiciones colombianas que conferían orgullo, celebración y estatus social.

Para 1958, 1969 y 1975, la vida de la mujer estaba direccionada en su mayor parte, -o al menos para las clases media y alta- a su pertenencia familiar, maternal y marital. La mujer soltera, independiente económicamente y sin hijos carece de un lugar en la revista. La mujer viuda aparecería esporádicamente ligada al sufrimiento de los famosos, ricos y poderosos, o de las madres víctimas de la violencia o campesinas.

La “mujer completa”, término que usaba *Cromos* en 1969 para describir las cualidades que debía tener una mujer esposa, madre y ama de casa, es decir, los aspectos que debía poseer este tipo de mujer que eran; “*Belleza, Hogar, Cocina, Elegancia, Niños y Medicina.*” (*Cromos*, Marzo 31:25, 1969), valores culturales que limitaban sus cualidades y su desenvolvimiento en la sociedad.

Cromos a su vez abordaba temas de interés general que tenían relación directa con la situación de la mujer en la familia, la sociedad, y su estado marital. Sólo hasta el año 1975 se esbozarían temas personales para la mujer en pareja, como su sexualidad, el aborto, la anticoncepción y el feminismo.

Por esto se tendrá en cuenta en este aparte solamente el tipo de instituciones y temas sociales referentes a la mujer relatada o mirada por *Cromos*, y lo que se tenía esperado de ella como sujeto dentro de una institución familiar y conyugal.

a. Matrimonio: Lujo y felicidad

Las fotografías de matrimonios estaban presentes reiteradamente como modelo de rito a seguir y celebrar en las ediciones de eventos ‘*sociales*’ nacionales o, en la sección ‘*gráficas internacionales*’, en la mitad de la revista. Se escenificaba de ésta forma la actuación femenina connotando la parte ritual del matrimonio como eje fundamental de la vida la mujer y el hombre, para mostrar cómo “el rito prestaba su condición performativa al rodearlo de una ceremonia de realización” (Armando Silva, 1998:169)

como acontecimiento normativo o ajustado a las normas sociales y culturales, digno de visualizar públicamente, de fotografiar, y mostrar con orgullo y alegría a la sociedad, como parte de la 'repetición visual de actos estilizados, históricamente localizados' (Butler, 1990:279) que proporcionaba *Cromos* para definir preformativamente la imagen tradicional de mujer colombiana, y darle imposición a un rito fotográfico, ceremonioso y cultural (Armando Silva, 1998:170).

Los matrimonios nacionales predominaban en el año 69 y 75. Este hecho puede deberse posiblemente, a que para 1958 los medios no acostumbraban mostrar el ámbito privado, la sociedad era menos exhibicionista, más reservada, y los intereses para una revista como *Cromos*, los daba su carácter internacional.

1958, mujeres muy jóvenes con hombres mayores, gran efusividad ceremonial, ajuar religioso, virginal, acicalado de encajes, y flores, felicidad y lujo, era el esquema a demostrar en la fotografía clásica.



Imagen No.43, Cromos, 1958, jul.21:42



Imagen No. 44, Cromos, 1958, Sep.29:43

Dentro de las imágenes de 1958, era común apreciar mujeres muy jóvenes. -muchas eran reinas- que contraían matrimonio con hombres mayores, o fotografías de la novia sola, con su ajuar, denotándole más solemnidad y trascendencia a un acontecimiento que era crucial en la vida de la mujer, - tanto como la primera comunión- y demostrado con menos efusividad en la vida del hombre.

Eran notorios los matrimonios de Hollywood, que llevaban ajuares mucho más sencillos y sobrios. Esta diferencia de festejos religiosos podrían ser característicos de nuestra cultura católica porque se concebían con mayor arraigo las tradiciones e instituciones del matrimonio, la celebración del ritual religioso, y de toda la ornamentaria que conllevaba.

Se puede considerar que ésta fuerte tradición religiosa y forma de vida reflejada en la revista influía en la cultura y pensamiento femeninos ya que el matrimonio se convertía en un acto performativo crucial en la vida de la mujer. Por esto, a través de las revistas como *Cromos* se reforzaba este tipo de costumbres y celebraciones patriarcales, convirtiéndose la unión religiosa de la mujer con el cónyuge masculino en un deber inalterable, y se reiteraba este pacto con la concepción filial determinante y estereotipada: 'hasta que las muerte los separe'. Esto lo confirma la tesis de Juliana Margarita Cardona: "La posición de *Cromos* frente al papel de la mujer en el ámbito social, estuvo determinado por el interés en mantener los preceptos tradicionales, sobre todo, porque contribuyó a que la sociedad siguiera observándola como eje fundamental para la conservación familiar. (2006:88)



Imagen No. 45, Cromos, 1969, marzo 24: 61



Imagen No. 46, Cromos, 1975, Dic.17: 40

Las imágenes nos dicen que probablemente era muy importante para las esferas adineradas, tradicionales y conservadoras de la sociedad, registrar una visión clásica y representativa del acontecimiento como un hecho de gran trascendencia, y festejo.

En las fotografías No. 45 y 46, es notorio el seguimiento de la moda del vestido de novia, la exaltación del lujo, la elegancia, la felicidad y la belleza de los contrayentes. La imagen No. 45/1969, nos permite detallar que era tomada en un ambiente más privado, en una locación reducida, la novia lucía sonriente, la amplia ornamentación de su vestido resaltaba su imagen de pureza y virtud, propios de la cultura judeocristiana, y tradición colombiana.

La fotografía tomaba la posición convencional de la novia al partir la torta de la mano del novio, que se puede considerar como un acto performativo por excelencia, para simbolizar la unión en el hogar y las festividades, el encuentro de dos manos, una mesa, un festín y un manjar, códigos representacionales de la vida familiar.

En la imagen No. 46/1975, la pareja matrimonial, por estar expuesta a un medio público como la entrada del altar de la iglesia, luce seria y nerviosa. Aparece con sobriedad y decisión. Esto le da al ritual un aire de gran solemnidad y respeto. Cabe resaltar que la pareja es de mayor edad que la de 1969, es decir, la edad para contraer matrimonio se empezaba a postergar un poco, dándole más opciones a la mujer para vivir soltera, conocer a diferentes parejas, educarse y trabajar.

Sin embargo, estas imágenes podrían reforzar la limitación del destino de la mujer, presuponían la felicidad, o dibujaban la única construcción del sujeto mujer "obligándola a reconocerse en espacios determinados sin posibilidad de cambio. Una imposición especialmente opresiva, si se quiere, o tal vez subrepticia para las mujeres, que las obligaba sutilmente a asumir determinados roles -la madre, la esposa- o a contraerlos a costa de la marginación social -la mujer fatídica-". (Ana Martínez Collado, 2005: 156). Por esto, a la mujer que no seguía este patrón normativo, según las creencias populares, se le catalogaba posiblemente en la sociedad como solterona, vagabunda, alocada, fea, o amargada.

Por otra parte, aparecían en *Cromos* las parejas matrimoniales de las familias reales Europeas, que podían proporcionar un ejemplo del sueño o ficción dominante de la pareja, de lo hermoso y perfecto que podía ser casarse al modo principesco, como en un cuento de hadas, con jóvenes aristocráticos, guapos, vestidos glamorosamente para representar, si se quiere, el resguardo a la fragilidad femenina, y con mucho dinero para vivir lujosamente y tener una amplia familia, modelo de felicidad o de desgracia, como el caso de la Imagen No. 47, que fue un supermillonario inglés casado con una familiar de Winston Churchill quien posteriormente se suicidó.



Imagen No. 47, *Cromos* 1958, Enero20:
37



Imagen No. 48, *Cromos*, 1969, Mar.31:6

El matrimonio y esposa del presidente de Colombia a su vez se convertía en modelo ejemplar de tradición y reverencia, porque la esposa del presidente tenía el deber de representar a las esposas y mujeres de todo el país, de cumplir con una labor social de caridad y de acompañar impecable e incondicionalmente las políticas de su esposo. En la imagen No. 48, Carlos Lleras Restrepo, en medio de su mandato de 1969, le rinde un homenaje a su esposa Cecilia de la Fuente de Lleras, días después de que ésta inaugurara el ICBF (Instituto de Bienestar Familiar).

Ella luce un largo vestido de gala, estática y seria, muestra su elegancia y decisión al lado de su esposo, quien le hace una reverencia, demostrándole respeto y admiración: podrían catalogarse como patrones escénicos de códigos preformativos que transmitían los valores de la honorabilidad de la pareja presidencial a la que se debía encumbrar por su modelo intachable de comportamiento.

b. Familia: las más afortunadas o las marginales.

A pesar de que el enfoque estructural de la revista iba dirigido a la actualidad nacional e internacional, a la ciencia, la cultura y el espectáculo, existían siempre temas sociales de pobreza y marginación, u opuestamente, las vidas familiares de personajes reconocidos y adinerados como el Sha de Irán, los Churchill, o de actrices como Sofía Loren, la familia trágica y viciosa de los Kennedy o la familia funesta y millonaria de Onassis y su descendencia.

El espacio para las imágenes de familias famosas o marginadas era, si se quiere, reducido, pero presente en todos los años de estudio. Sin embargo, no se observaron familias colombianas, ni reuniones familiares significativas. La ausencia familiar en *Cromos* denotaba probablemente una evasión de la realidad cotidiana, una manera indirecta de promover la planificación familiar apoyando el gobierno, o la exaltación de un posible ensueño de escenarios y personajes idealizados o dramatizados para recrearse dentro de una ficción dominante de familias numerosas desdichadas por su fama, dinero o por su pobreza. (Silverman, 2009: 187)

En el análisis se observaron contados niños y los adolescentes aparecen hasta los 70, sin ninguna trascendencia importante, sólo algunos hippies, turistas o empleadas de fábrica muy jóvenes. Esto confirma nuestra consideración acerca de los escenarios ajenos a la vida hogareña, familiar y tranquila. *Cromos* perseguía era el drama familiar o conyugal de personajes famosos o marginados, o afectados socialmente con alguna circunstancia especular que diera asombro al espectador.

La familia y esposa del Sha de Irán, ejemplificando el modelo de familia Occidental en el Medio Oriente



Imagen No. 48, *Cromos*, 1975, Dic.10:48

La sufrida madre de los Kennedy, víctima de las tragedias y vicios de su esposo e hijos. Posa al lado de su 'ejemplar' familia



Imagen No. 49, 1969, *Cromos*, Marzo 3: 12-13

Las imágenes familiares no se evidenciaron en la *Cromos* del 58, existían sólo tomas relacionadas con el rito matrimonial, primeras comuniones, actividades de las reinas, y de famosos internacionales.

En el 69 y 75 como se apreció que (arriba), imágenes No. 48 y 49, las familias fotografiadas eran de personajes de la actualidad política como la familia del fallecido John F. Kennedy que contaba la trágica historia de su madre, y sus familiares más cercanos; o la imagen de la familia del Sha de Irán que aparece a su vez como una familia numerosa, sana, acomodada y tranquila, como ejemplo de la unión e importancia del yugo sanguíneo familiar en el poder de una familia occidentalizada que rechazaba algunas de sus costumbres orientales.

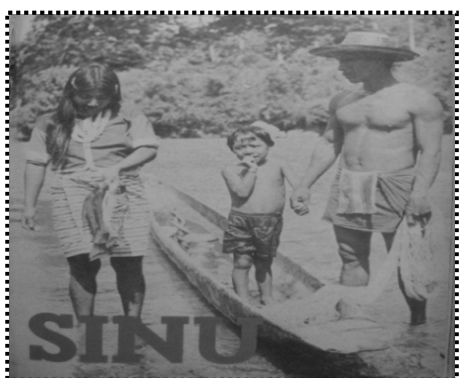


Imagen No. 50, *Cromos*, 1958, Sept.1:45



Imagen No. 51, *Cromos*, 1969, Mar. 3:18

La imagen No. 50, de los indígenas del Sinú describe la forma como se alimentaban las familias en el río, y cómo es probable que la mujer muy joven ya tuviera un hijo que colaboraba a su padre, en su medio único de subsistencia como era la pesca. La joven

mujer sostiene los pescados de forma sumisa y abnegada, porque no sonríe, ignora al fotógrafo, y entiende que es a ella a quien corresponde la preparación del alimento, por esto se concentra en aprehenderlo con dedicación. Por la imagen se puede sugerir que la familia indígena se hallaba sujeta con mayor ahínco a los papeles tradicionales de la mujer y el hombre dado su entorno socio-económico, su aislamiento, y la fuerte herencia ancestral y patriarcal.

Paralela a ésta imagen contrastaban las imágenes de familia del medio artístico extranjero de *Cromos*, ya que parecen dos mundos paralelos excluidos el uno del otro. A su vez, eran dos realidades ajenas al hogar colombiano donde llegaba la revista, es decir, se graficaban acciones de pareja fuera del contexto cotidiano de la mujer espectadora *Cromos*, como una forma de evadir su realidad cotidiana; lo que podía infundir conformismo y apatía, pero la prevalencia de la imagen preformativa podría quedar impresa y fija: Ser madre era igual a satisfacción, felicidad y aceptación o sufrimiento.

En la imagen No. 51 donde aparece Sofía Loren con su esperado hijo, besando al padre de este, unos largos años mayor que ella, en una confortable cama de hospital. La titulan “La mujer más feliz del mundo”, era el papel modelo de la actriz que puede sugerir que hasta no cumplir con su rol de ‘dadora de vida’, unida a su cónyuge e hijo no alcanzaba la felicidad plena.

c. Divorcio



Imagen No. 52, *Cromos*, 1975,
23 abril: 17



Imagen No. 53, *Cromos*, 1975.
Abr.10:62

El conservadurismo de la sociedad colombiana estaba sorprendido ante las nuevas leyes del divorcio en el exterior, que apenas era caricaturizado o imaginado en las ilustraciones tanto de *Cromos* como de *El Espectador*.

El tema del divorcio no aparecería en *Cromos* hasta 1975, y enunciaba claramente que los lazos circulares de una argolla matrimonial, imagen No.52, se podían abrir. Este era el supuesto símbolo de equidad o rompimiento de la pareja en una institución

social, pero las dos argollas estaban abiertas, es decir, los dos miembros, tanto hombre como mujer, debían estar de acuerdo en llegar a la separación. El artículo anunciaba: “*El divorcio librará a muchos de la opresión*” decía el senador Gregorio Becerra. (*Cromos*, 1975, Ab.10:62). Esta cita enfocaba el divorcio como un futuro permiso liberador, en supuestas iguales condiciones para los dos miembros, ante un previo concordato con la Iglesia Católica en 1974 (*Cromos*, 1975, Abr. 10:62).

Por primera vez existía en Colombia la posibilidad legal de contraer matrimonio sólo por lo civil y de separarse en caso de “masoquismo, sadismo, malos tratos, perversión, homosexualismo, aversión e impotencia”, (*Cromos*, 1975, Abr. 10:62) éstas palabras aunque las anunciaba la ley, abrían una posibilidad para algunas personas menos dependientes de las reglas sociales para separarse y casarse de nuevo por lo civil, sin tener que viajar a Panamá o Venezuela, que era como se hacía en 1975.

El trámite de divorcio ilegal colombiano, que consistía en viajar a casarse con un separado/a, a un país vecino, se hacía antes del acuerdo preestablecido que anunciaba *Cromos* en 1975, aunque muchas parejas no lo llevaban a cabo debido a las críticas de la sociedad que aún concebían el divorcio como inmoral, o un acto de negligencia de la mujer específicamente, que debía tolerar los comportamientos típicos de algunos esposos colombianos: infidelidad, alcoholismo o violencia.

De todos modos el concordato se vio obligado a aprobar el divorcio civil, pero “debido al poder que ejercía la iglesia católica, se requirió casi un siglo (planteado desde 1894) para que el tema del matrimonio civil y el divorcio opcionales se volviera a plantear y se estableciera como una opción legal y obligatoria en 1974” (Magdalena León, 2004:85).

Lo mismo, lo corrobora Alicia Giraldo Gómez en la ley 20 de 1974: “Los católicos tienen derecho a contraer matrimonio civil sin ad jurar de su religión; y los juicios de separación de cuerpos se ventilarán en los Tribunales civiles, antes se hacía en los Tribunales eclesiásticos” (1987. Vol. 38. No. 250).

Según *Cromos* en 1975, faltaba la aprobación definitiva del trámite legal, y a la sociedad le restaba un buen tiempo para asimilarlo. Por esto aún las imágenes de la revista eran poco definidas respecto al tema.

La imagen No. 53 muestra la actitud de las parejas colombianas casadas, atolondradas y pensativas, ante la posibilidad de una separación, y la sencillez de hacerla, o de viajar sólo con esta intención e incluirla en la luna de miel del nuevo casamiento, ya que existía la posibilidad de hacer el trámite en otro país como si fuera un paquete completo de viaje.

Como ha señalado *Cromos* se caracterizaba por llevar temas de vanguardia internacional y nacional pero a la vez por exaltar los valores conservadores de la cultura nacional colombiana. Por lo tanto, los cambios paulatinos que la sociedad colombiana iría asimilando como el matrimonio civil y el divorcio fueron filtrándose en el imaginario colectivo por medio de artículos, humor gráfico, e imágenes autónomas de la mujer. (Ana Martínez Collado, 2005:138).

La Imagen No. 54, abajo, tomada de otro medio impreso de información, *El Espectador*, puede sugerir una crítica despectiva a la legitimidad de los trámites amorosos que aparecían, nos puede describir caricaturescamente, cómo pese al recelo conservador de la sociedad, en 1971, ya se concebía el matrimonio y el amor romántico como un proceso finito que acarrearía trámites notariales y económicos al igual que cualquier contrato financiero o negociación.

En la caricatura No. 54 se reiteran los pasos de negociación matrimonial performativos, o descritos en acciones dibujadas: 1) el hombre arrodillado pidiendo matrimonio (declaración), 2) los dos vestidos para la ceremonia matrimonial (liquidación), 3) la mujer se va enojada con sus maletas y el hombre queda despreocupado (paz y salvo). Estos actos fueron instituidos como trámites y estereotipados corporalmente: la imagen del hombre algo mayor, calvo y de abdomen prominente, típico de clase media y alta, que implora el matrimonio a la digna mujer solitaria, joven y bella, luego aparece el desencanto de la vida conyugal, y por último la mujer decide marcharse con sus maletas, ella furiosa y el hombre conforme. He aquí la escenificación escueta y consecuente de la vida amorosa legalizada y su vida transitoria.



1971- Aún, *El Espectador*, de creencias liberales, ilustraba el divorcio fríamente como cualquier negociación amorosa legislativa y comercial; y al estereotipo de pareja clase acomodada, dependiente de las apariencias sociales, mujer alta, joven, vestida a la moda, voluptuosa, y hombre mayor y poco agraciado, y conservador.

Imagen No. 54. Dominical *El Espectador*, 1971 “Por Sr. Contribuyente”

d. Protección de la mujer desamparada.

En la fotografía No.55, aparece la esposa del presidente Lleras Restrepo, Cecilia de la Fuente de Lleras, en la Fundación del ICBF, Instituto de Bienestar Familiar, quien ayudaba a la mujer y madre de escasos recursos en el cuidado y educación de la familia. Las primeras damas fueron las pioneras en la participación política y social, en el apoyo de la mujer desamparada. Esta labor se hallaba dentro de los roles tradicionales o normativos de la mujer como cuidadora y resguardadora del hogar y los necesitados.



Imagen No. 55, Cromos, marzo 24,1969:59

La mujer cercana al poder, conservadora y educada, hacía obras sociales benéficas para cumplir con el modelo de caridad y compasión, como atributos naturales de la feminidad, la religión y la política patriarcal.

Los hombres sentados, entre ellos el presidente, cruzados de brazos en una actitud compasiva o indiferente, denotan la importancia que le concedían a la ayuda social. Los más jóvenes del otro lado, tienen, si se quiere, una actitud más consciente o preocupada de lo que está ocurriendo.

e. Control Natal

Los métodos de control natal como la píldora, el dispositivo intrauterino en los 60, y la ligadura de trompas en los 70, se difundieron conflictiva pero exitosamente en Colombia por medio de la creación de Profamilia, y por políticas de sanidad difundidas por el Estado. Sin embargo, "El tema no estaba del todo resuelto en la conciencia de las gentes, en especial del campo y, al respecto, se denunciaron las prácticas de los empleados de las campañas de erradicación de la malaria, entrenados para convencer a las mujeres de adoptar métodos de control natal y aplicarles el dispositivo intrauterino conocido como *churrusco*".(Marco Palacios, 2002:66).



1968

El más alto jerarca de la Iglesia católica, el papa Pablo VI, visitó a Colombia y anunciaba la fuerte renuencia a la anti-concepción. En la imagen se grafica la forma como la Iglesia deseaba controlar a la ciencia, produciendo los mismos métodos científicos en contra de la pastilla anticonceptiva.

La imagen es dibujada y en pequeño formato, lo que puede significar la prudencia de *Cromos* al exponer sólo de manera caricaturizada, temas tan delicados y personales que cuestionaban la moral, las creencias religiosas y la familia.

Imagen No. 56, Cromos, 1968, oct.14:23

En un principio *Cromos* no evidenciaría el hecho sino por caricaturas, que problematizaban su empleo como la Iglesia, Imagen No. 56, que señalaba su oposición, reforzada por la visita del Papa Pablo VI, pese a los avances científicos, económicos, y demográficos que la legitimaban.

La revista *Cromos* en el año de 1975 proponía al igual que con el divorcio, escenas dibujadas que no le otorgaban la suficiente importancia a un tema tan trascendental para la mujer como era el uso de la píldora anticonceptiva. De ésta forma aparece el tema caricaturizado por Carrizosa, Imagen No 57, que de manera irónica proponía la ineficacia del método, dado que la memoria femenina no era adecuada para prevenir un embarazo. Se escenificaba una mujer joven, de hogar, sentada bordando, y hablando por teléfono con una amiga, no con su jefe ni su esposo, con un leve abdomen pronunciado de embarazada. Se podría considerar una dramatización preformativa del posible fracaso de la píldora debido a la mala memoria de la mujer, lo que desalentaría a muchas mujeres y hombres.



Imagen 57, *Cromos*, 1975, Jun. 11: 84



Imagen 58, *Cromos*, 1975, Jun.18: 62

Un mes después, *Cromos* en 1975, anunciaba un método quirúrgico ambicioso para el control natal, exhibiendo escenas quirúrgicas impactantes menos invasivas como la ligadura de trompas por medio de laparoscopia que era un procedimiento novedoso y próximo a efectuarse en Bogotá. A su vez explicaba las diferentes aplicaciones que tenía la técnica de la laparoscopia para la mujer, como la extirpación de quistes o exploración de las causas de infertilidad. Aunque la ciencia proponía una solución, la imagen No. 58 que graficaba el procedimiento, podría producir efectos adversos, porque no dejaba de ser una imagen agresiva que atemorizaría a una posible paciente.

De este contexto *Cromos* evidenciaba cierto carácter innovador y científico sin ignorar la oposición de la Iglesia y de la sociedad conservadora. A su vez, se adaptaba a la aceptación paulatina del control natal ya que se debe tener en consideración que la planificación familiar para muchas mujeres, era aún un mito por su mentalidad conservadora o psiquis normativa (Kaja Silverman, 2009:103), por temor, por ignorancia o por falta de recursos.

f. El aborto



Imagen No. 59, *Cromos*, 1975, Abr.3:24



Imagen No. 60, *Cromos*, 1975, Abr. 3:24

1975, Las dos imágenes plantean el aborto como un problema que requiere el diálogo y apoyo del hombre a la mujer, pero el espacio a la solución icónica está ausente. Las imágenes son animadas o con fotografías del extranjero, restándole credulidad a la realidad Colombiana.

El aborto al igual que el divorcio, *Cromos* lo sugería apenas como un rumor, una caricatura, una imagen extranjera. Se consideraba un tema tabú, no fotografiados sus personajes porque podríamos deducir, que no se pretendía que fueran temas reales, sino sugerencias. Esta era la forma como *Cromos*, sutilmente, por medio de dibujos a manera de un relato literario planteaba el tema del aborto, en 1975. La revista tomaba una posición ambigua porque confrontaba a unos personajes dibujados y ficticios, y, promulgaba el diálogo en forma desigual.

En la imagen No. 59, se puede sugerir, que la posición de pie de la mujer demostraba que no estaba de acuerdo con su compañero ya que era un tema que la involucraba en mayor grado, su cuerpo, su trabajo, su moral, su economía, y su relación sentimental. No se sugiere una solución a la primera imagen, ésta termina incoherentemente con la fotografía No. 60 en donde el rostro afectado de la mujer se recuesta al hombro de un hombre. En éste caso la posición del artículo no apoyaba el aborto, pero reconocía la actuación femenina en mayor proporción por la toma cercana del rostro de la joven y hermosa mujer que se reconfortaba en su pareja. La solución literal al aborto que proponía *Cromos* era la contratación de 'enfermeras volantes', pero no lo hace de forma gráfica ni simbólica como solía suceder en este tipo de temáticas.

2.4.3. NUEVOS TEMAS PARA LA MUJER

a. El cuerpo delgado

La imagen del cuerpo de la mujer formaba una parte central en la cultura visual del deseo (Silverman, 2009: 183) que identificaría a *Cromos*, por lo tanto, los cuidados corporales se transformaron en un tema de interés femenino a partir de los 60. Por esto, nos referiremos en este aparte a la aparición de artículos e imágenes que le indicaban a la mujer que debía adelgazar o aplicar una dieta alimenticia a su cuerpo como parte de la guía preformativa de identidad femenina.

En los primeros años de análisis, la cultura visual y seductora de la moda, las artistas y las reinas ponían la pauta indirecta de cómo debía lucir el cuerpo de la mujer hermosa y deseada, lo mismo que la proporción corporal que regía los patrones de belleza y admiración. Luego, para finales los 60, a pesar de que en la revista disminuyeron la cantidad y tamaños de las imágenes de mujeres bellas, estas no dejaban de faltar y con ello, los artículos referidos al mantenimiento del cuerpo delgado.

Fue así como el tema de la gordura o la delgadez, en la imagen de la mujer *Cromos* se desarrolló de una manera incipiente en 1958, por medio de la fotografía constante de reinas y actrices tipo anglosajón, que tenían además una estructura ósea más larga, por lo tanto lucían mas delgadas obligatoriamente. Las mujeres colombianas lucían menos delgadas, de menor estatura, como en el 58 y 69, pero igual eran aceptadas como bellas.

Es decir, la manera de proponer patrones de delgadez preformativos fue por medio de la repetición de imágenes de cuerpos normativos extranjeros o que se ajustaban a los cánones estéticos del momento fue una constante opresiva para la mujer espectadora, modelos, reinas y actrices de *Cromos* colombianas, ya que su constitución esquelética tenía una mezcla de etnias latinas y anglosajonas que le impedían genéticamente igualarse a las modelos y reinas.

Para aumentar la presión surgieron en los sesenta explícitamente, notas, imágenes, o artículos con recomendaciones dietéticas o de ejercicio como la Imagen No. 61, la cual sirve para ilustrar el problema de la obesidad en la mujer adulta.

“Comer 6 veces al día cura la obesidad”

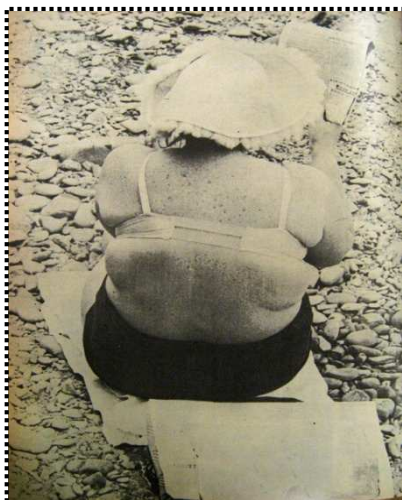


Imagen No. 61, *Cromos*, 1975, Abril 17:64



Imagen No. 62. *Cromos*, 1968, Nov.4:51

La mujer de la fotografía No. 61, por su espalda ancha y sostén apretado, su posición sentada en la playa, puede denotar gordura. Ella lee de espaldas un libro posiblemente para resaltar el interés de la mujer por saber qué le ayuda a bajar de peso, o por significar que no se está dando importancia al tema como debiera. Con la imagen se daría la idea de cómo presionar a una mujer con sobrepeso para que adelgace y cómo debe instruirse para modificar el tamaño de su cuerpo, y no para enriquecer su cultura o su ideología.

Posteriormente aparecieron notas pequeñas para ejercitarse y embellecer el cuerpo como la gimnasia, Imagen No 62, que hablaba de *Clubes para adelgazar* con ejercicios de origen Zueco, e imágenes de cuerpos delgados en maya, que se apoyaban en el piso, y levantaban una pierna para dar una impresión de elasticidad y esbeltez normativa del cuerpo femenino en forma.

Aún en 1968 era común observar reinas regionales, de Girardot, imagen No. 63, que no eran el estereotipo normativo de mujer actriz, delgadísima, ni rubia, sino el tipo de mujer más robusta, más cotidiana, colombiana, de cabello oscuro, con poses y gestos menos aprendidos de las modelos y reinas, o si se quiere, menos preformativos, pero en éste caso con vestido de baño enterizo de líneas verticales y bajo el fondo de naturaleza verde para evitar menos el contraste de su cuerpo y disimular un torso ancho. Así se entendería que las reinas de la ciudad podrían tener mayores exigencias por su mayor contacto con los medios, y por tanto, mayor presión por mostrar un cuerpo más delgado y de facciones extranjeras que las reinas regionales.

En la imagen No.64, para 1975, de manera contraria se exhibiría el modelo idealizado o normativo. Se retrataba una mujer extranjera, rubia, maquillada, con peluca, llevan do un diminuto bikini en su diminuta silueta. Es así como se continúa remodelando preformativamente el tipo de cuerpo ideal, no real; muy por debajo del promedio esquelético y del peso muscular de la mujer latina tendiente a las caderas y espalda más anchas, y estatura mediana.

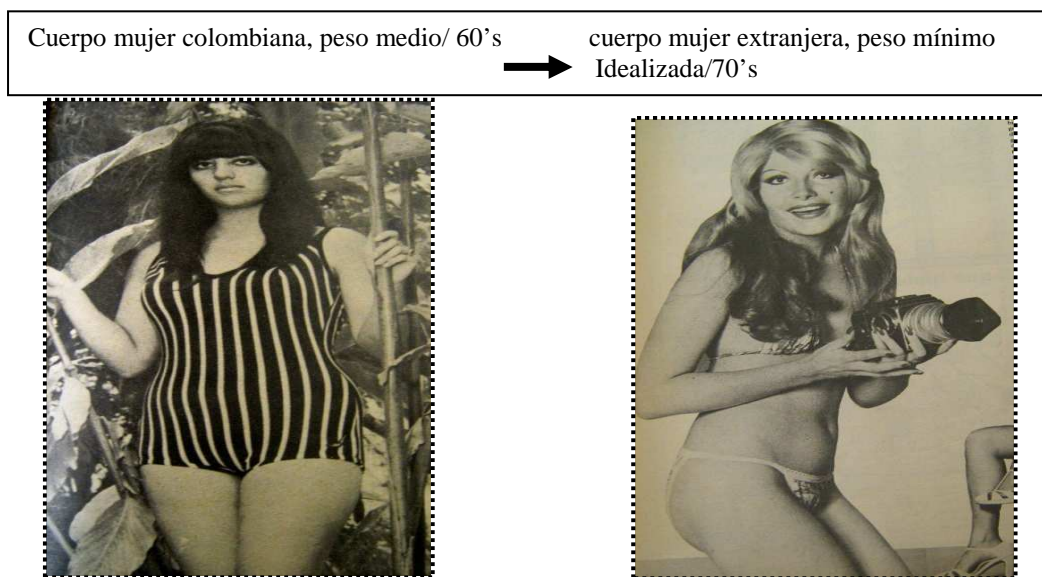


Imagen No.63. *Cromos*, 1968, Oct. 14: 75

Imagen No. 64, *Cromos*, 1975, Dic.10:95

En 1975, la revista *Cromos* trata de forma más enfática, por medio de artículos completos y grandes formatos iconográficos, la importancia que le debía dar la mujer a tener un cuerpo esbelto, transfiriendo imágenes preformativas escritas y visuales de otras revistas, como lo había acostumbrado, que mostraban lo que se debía desear como cuerpo sano y delgado de mujer, como resultado de la supresión o selectividad alimenticia, un espejo y una balanza.

El aspecto de cuerpo de mujer, normativo o socialmente aceptado como bello, que sobresalió en la revista para los 70, daba a la proporción corporal, mayores preocupaciones, medidas más estrictas, que se ajustaban a la moda, a las actrices y modelos, y, se puede sugerir, que se aprendió como un problema de la condición estética femenina. La hermosura y la reducción muscular del cuerpo de la mujer significaban equilibrio, salud y placer.

Por lo tanto la solución más inmediata fue la proliferación de dietas con nombre propio como 'La Luna', que se pensaban como recetas mágicas bajo una ficción dominan-

te (Silverman, 2009:187) que prometería desaparecer los kilos de sobra rápidamente y que solucionaría el problema del sobrepeso para siempre.



Imagen No.65, Cromos, 1975, Sept.23:80

La mujer con sobrepeso está incómoda y enojada al iniciar la dieta, y un mes después la mujer delgada sonríe por haber bajado de peso.

La caricaturización expone livianamente un problema en apariencia fácil de resolver para la mujer, y que daría continuidad preformativamente a la obsesión por la extrema delgadez, de los 80 y 90.

Se puede sugerir que las imágenes reiterativas que involucraban el antes y después de la dieta, como en la imagen No. 65, alrededor de la reglamentación alimenticia y la delgadez conformaron una visión preformativa de la cultura del cuerpo soñado o normativo, es decir, la imagen de cuerpo femenino que empezó a difundirse, a aceptarse y desearse repetidamente fue la de un cuerpo equilibrado, curvilíneo, de caderas anchas, cintura pequeña, busto mediano, brazos tonificados, rubia, de ropa ceñida. Esta idea se contradecía con la transición emancipadora de la mujer colombiana de los 70, ya que éstas serían pautas de la dominación estética sobre el cuerpo femenino, como lo confirma Lipovetsky:

“La fiebre de la belleza-delgadez-juventud significaría tanto una pujanza y una extensión inédita de la oferta económica como una reacción social y cultural dirigida contra el progreso de las mujeres hacia la igualdad, una pieza constitutiva de choque del rechazo del que las mujeres son víctimas y cuyas manifestaciones se multiplican desde finales de los años setenta”. (Lipovetsky, 1997:126).

b. Conferencia Mundial de la mujer



“Lesbianismo fue tratado en México, humilde colombiana despertó el interés”

Imagen No. 66, Cromos, 1975, jul.15:24

Posteriormente la revista iría ampliando los temas de interés femenino que al mismo tiempo el mundo occidental le estaba proporcionando por ser el año Internacional de la Mujer, por la intervención de la UNESCO, y por las nuevas exigencias de los gremios intelectuales, humanistas, estudiantiles y laborales.

En la imagen No.66, se registraron cientos de mujeres, en una conferencia Mundial en México, muy atentas, unas distraídas, otras indiferentes, como una gran multitud de personas que estaban pidiendo un cambio de situación, una renovación de roles, o que estaban descontentas con la desigualdad de derechos respecto al género. Según decía *Cromos*, se debatieron acaloradamente situaciones difíciles y divergentes opiniones, que fueron fotografiadas en tamaño muy reducido pero, la revista resaltó temas tabú en los medios como: lesbianismo, aborto, igualdad, y política, resaltando la participación de mujeres Colombianas humildes (*Cromos*, jul. 15, 1975:24).

Este sería un precedente importante para dejar inquietudes en la memoria de instituciones y gobiernos democráticos, y en las mismas mujeres tradicionales colombianas que no eran conscientes aún de la cantidad de solicitudes legislativas y estatales que estaban pendientes para mejorar las condiciones de la mujer tanto en el ámbito público como privado.

A medida que avanzaban los sesenta y setenta los artículos que se referían a la mujer fueron tomando un tamiz más científico y estético. Se empezaría a cultivar lo que se llamaría ‘la cultura del cuerpo’, ya que se referían, según estudios extranjeros por lo

general, a las condiciones para mantener el cuerpo femenino sano, delgado y bello o, a valorar y conocer su vida sexual tanto personal como de pareja.

c. Sexualidad femenina y de pareja



Imagen No. 67, *Cromos*, 1975, jul.15: 66



Master y Jhonson

Imagen No. 68, *Cromos*, 1975, julio2:40-41

Cromos abordaba en 1975, desde un punto de vista científico, temas de la sexualidad femenina y de pareja, y transmitía dichos problemas con imágenes eróticas que poco tenían que ver con el tema de estudio, pero que confrontaban mitos de la intimidad de la mujer, como lo anuncia en éste caso de la ninfomanía o “furor uterino” como lo llama la revista, Imagen No. 67.

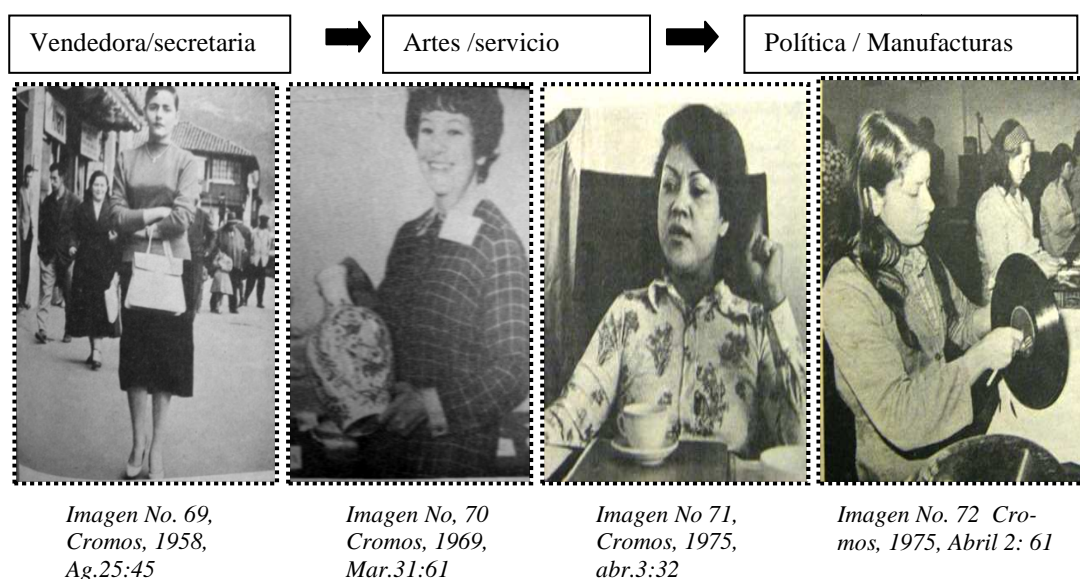
Las temáticas sexuales dirigidas más a la mujer que al hombre, discretamente van apareciendo en 1975, y dejan un espacio para que se esbozen cuestiones personales del cuerpo de la mujer como la libido femenina, y la búsqueda del placer en las parejas heterosexuales. Se conformaban en artículos menos visuales y se trataba el tema superficialmente porque como hemos visto la filosofía de la revista era la discreción visual y los tópicos muy directos o literales de sexualidad eran censurados.

La imagen No. 67, de una mujer en el mar con una camiseta mojada podría evocar placer y sensualidad, para tratar el tema de la ninfomanía o el exceso del deseo sexual de la mujer. La mujer se abrazaba a sí misma, sentía la brisa, el sol y el agua, y, expresando el placer que se le había negado a la mujer a aceptar y disfrutar de su propio cuerpo, y a buscar muchas formas de satisfacción sensorial. Puede percibirse además como una imagen de autoconocimiento, de sensibilidad y de autoestima referida a la aceptación de nuevos conceptos que valorarían nuevas facetas de feminidad e identidad sexual de la mujer.

La reconocida pareja de científicos de la sexualidad en pareja, Master y Jhonson, Imagen No. 68, ocupaban en 1975 un artículo importante para aconsejar a la pareja sobre muchos mitos sexuales nunca hablados con seriedad y rigor, que se expresaban con el gesto sonriente de la doctora Jhonson y la expresión segura y seria de su esposo. La imagen se enfocaba en su torso y cara, evadiendo su cuerpo, para otorgarle, si se quiere, mayor científicidad al estudio del sexo, así como inspirar respeto y credibilidad científica.

Se puede considerar, que por un lado las imágenes acerca del cuerpo de la mujer se ampliaron como tema científico, pero por otro, se fueron convirtiendo en reglas mediáticas para delimitar la concepción de su corporeidad. Al mismo tiempo la Conferencia Mundial de la mujer se enunciaba como una apertura a temáticas controvertidas femeninas, pero no figuraron publicadas reuniones locales del feminismo colombiano, ni hombres, ni instituciones estatales, ni marchas femeninas que lo apoyaran.

2.4.4 El desempeño laboral



Durante este periodo (1958-1975), la mujer en *Cromos* amplió sus áreas de trabajo, pero fue encasillada en una feminización de sus labores en áreas de servicio, arte e industria, a pesar de que hubo una tenue participación política en regiones apartadas como San Andrés o Chocó; y, Bogotá con el periodismo, pero las profesiones científicas y cargos administrativos importantes no aparecieron.

En las imágenes de la revista, las mujeres trabajadoras y remuneradas cumplen un papel importante porque configuraron una parte del proceso de industrialización y modernización del país. Es por esto que en las imágenes el cambio en el aspecto fotográfico es notorio, pues al principio no aparecen en acciones de trabajo, pero son fotografiadas en la calle, camino a su lugar de oficio como empleadas sin mucha preparación, bien fuera como vendedoras o secretarias, imagen No.69; luego se observó en el 69, alguna diversidad en áreas de trabajo, sobresaliendo las artes, Imagen No. 70, y el servicio.

Ya para 1975 fueron notorias las imágenes de mujeres jóvenes trabajando en empresas manufactureras como la música, Imagen No.71, o en labores más intelectuales y profesionales como la política, imagen No 72, y el periodismo.

Como se ha apreciado en los apartes anteriores, las mujeres sobresalían por sus trabajos artísticos, en modelaje, reinados de belleza, y obras sociales cuando estaban cerca del poder como la esposa del presidente, o, en una posición muy privilegiada económicamente, o, el caso excepcional de Esmeralda Arboleda, estudiada e influyente, que fue rescatado por *Cromos* en 1958 hasta principios de los sesenta cuando fue Ministra de Comunicaciones, como se verá más adelante.

Según la revista *Cromos*, las áreas de industria, servicios y manufacturera fueron las primeras labores que ejecutaron las mujeres sin preparación universitaria pero sólo figuraron en la revista hasta 1975, ya que en un principio a *Cromos* no le interesaba mostrar los trabajos de mujeres empleadas u obreras, que hacían un trabajo mecánico sin requerimientos intelectuales o académicos, porque no iba con el estilo normativo y elitista de la revista.

Los trabajos en carreras profesionales, según la revista, empezaron en diseño, bellas artes y voluntariado en enfermería. Estas se constituyeron en las carreras femeninas o, propias de su naturaleza por sus facultades creativas y manuales, y por su vocación de servicio y solidaridad al ser humano. Estas ocupaciones eran menos abstractas e intelectuales que una ingeniería o una ciencia exacta, porque se concebía que las carreras prácticas, de menos análisis mental, y más destrezas emocionales, se adaptaban a la conducta y pensamiento femeninos como lo decían las arraigadas creencias al discurso patriarcal, esencialista y normativo de los colombianos.

Las fotografías que dieron la visión preformativa del trabajo de la mujer y reflejaron la aparición laboral femenina del sector servicios en *Cromos* de 1958, se apreciaron en una sección nueva llamada "*Juventud que pasa*". Es importante tener en cuenta, por el título de la sección, que se quería exaltar la juventud femenina, más no su ocupación.

Eran jóvenes mujeres que atravesaban la calle camino a sus trabajos. Allí se observaban, como en las imágenes No. 73 y 74, según nos dice la revista en letras muy pequeñas, eran secretarías y vendedoras muy ataviadas, con sus vestidos de calle sobrios, elegantes, ceñidos y debajo de la rodilla, con guantes, cartera y sombrilla. Eran mujeres de edad mediana, animadas, y seguras.

Era muy probable que fueran solteras aún, de familias menos acomodadas, y con educación técnica o empírica. Aquí se estaba tejiendo el perfil estereotipado y preformativo de la imagen típica de la secretaria o empleada de oficinas: trabajadora, dedicada, seria y vanidosa en su vestir y que trabajaba por necesidad, o para vivir mejor. Esta solía convertirse en la consumidora asidua de las nuevas confecciones, accesorios y cosméticos nacionales, más accesibles e insinuados por la moda. Su imaginario se limitaba en trabajar para ayudar a la familia mientras se casaba, y seguiría trabajando si había necesidad más no por vocación, ni por autonomía, por haber elegido su oficio o por aspirar a ascender de estatus.



Imagen No. 73, Cromos, 1958, Jul. 21:45



Almacenistas de *Sears*
y secretarías de
agencia de autos.

Sobriedad, seguridad
e independencia.



Imagen No 74. Cromos, 1958, Jul. 14:47

También aparecían mujeres que trabajaban en áreas relacionadas con las comunicaciones y que no requerían mayor profesionalización, pero debían tener buenas relaciones sociales, excelente nivel cultural y una imagen agradable, como la de la corresponsal en Nueva York, Olga Zapata García en la Imagen No. 75, quien entrevista a las integrantes y directivos de los coristas del Tolima en su gira por Estados Unidos. La periodista se hallaba en la mitad de la fotografía, quien posa muy contenta y elegante con su libreta de apuntes, y sombrero, que pareciera incluso llamar más la atención

por su actitud impecable, sensual y sonriente que las cantantes y el director que la acompañan.



Periodista de **1958**:
mujer elegante, so-
ciable, hermosa,
culto, y adinerada.

Imagen No. 75, Cromos, 1958, Sept. 1:25

Al parecer, las mujeres por su facilidad en las relaciones sociales fueron adecuadas para incursionar en éste tipo de trabajos, y a la vez les ayudaba su apariencia, su cultura, empatía social y una educación bilingüe y privilegiada en el exterior.

Sin embargo, es importante considerar que el trabajo en las comunicaciones, relacionado con el lenguaje, artes manuales, estética, y la facilidad supuestamente innata para relacionarse y servir a las personas, serán campos que desarrolló la mujer a partir de su experiencia como observadora de la preformatividad cultural que dibujaba el desempeño de la mujer en las labores de ama de casa, de congratular las relaciones sociales y familiares, y de cumplir con su papel de esposa y madre, y no porque fueran propias de su naturaleza o esencia femenina.

La mujer deportista, la mujer científica, la mujer abogada, fueron las primeras actitudes laborales novedosas, o lejanas a la normatividad reconocida, que permitió transmitir la revista durante 1958.

La imagen No. 76, habla de Cecilia de Narváez, mujer casada, hermosa y de clase acomodada que triunfa en un torneo nacional de tenis de campo, y la imagen No. 7, trataba de la primera mujer psiquiatra antioqueña, -caso excepcional que no volvería a aparecer ni en 1975-, graduada en Estados Unidos, quien trabajaba en un hospital de Medellín ayudando a recuperarse a los enfermos mentales con ayuda de música y movimiento corporal.

Las mujeres que sobresalían eran las que poseían oportunidades de estudio por su nivel económico o por el tiempo de dedicación como de un ama de casa a un deporte costoso.



Imagen No. 76, *Cromos*, 1958, Jul. 21:40



Imagen No. 77, *Cromos*, 1958, Sept. 1:17

Luz Solano, la psiquiatra de la imagen No.77 que ayuda a sostener a un paciente, según su experiencia en EE.UU. dice en la entrevista acerca de la mujer: “*en general, la norteamericana es menos frívola que la latina o menos superficial. Allí puede decirse que la mujer manda...rige el matriarcado.*” (*Cromos*, 1958, Sept. 1:17).

Este es un concepto personal pero demuestra que la idiosincrasia de la mujer latina se ha caracterizado por su preocupación exagerada por la belleza, su cuidado exterior y su carácter sumiso, tal vez, como reacción colateral al marcado énfasis patriarcal y católico de la sociedad colombiana. Esta visión se podría ajustar a la normativa concepción femenina, “la mujer es ante todo imagen. Un rostro, un cuerpo, vestido o desnudo. La mujer es apariencias. Y esto se intensifica en la medida en que, en la cultura judeo cristiana, se le asigna el silencio en público.” (John Berger, 1974:62)

La participación en la política ha sido una de las estrategias de la mujer para modificar su condición legislativa como ciudadana y como trabajadora a favor de los derechos laborales, y maritales. Una de las más sobresalientes en la revista *Cromos* fue Esmeralda Arboleda de Uribe, especializada en derecho laboral, primera senadora en la historia de Colombia (*Cromos*, 1958, Oct. 13:17) quien hablaba de su vida para la revista:

“*Todos los días al trabajo. Sin la independencia económica, la emancipación de la mujer se quedará en los textos...*” y le dice al periodista: “*diga que nosotras las mujeres que intervenimos en política no somos ningunos ogros y que no estamos en plan de superioridad frente a nadie*” (*Cromos*, 1958, Oct.13:20).

La senadora Arboleda defendía de esta manera la malentendida idea de que las mujeres sobresalientes, educadas e independientes económicamente eran de carácter recio,

radical y varonil, como se ha difundido en las creencias con respecto a la mujer que posee características perfiladas como masculinas como el ser dominante, de carácter seguro, activa, con voz pública librepensante, ruda, o de mal humor.

1958: homenaje como Senadora con apoyo del Frente Nacional



Imagen No. 78, *Cromos*, 1958, Sept. 1:29

1960: Madre
"Cuenta la historia de la 1.
Mujer emancipada"



Imagen No. 79, *Cromos* 1960, Agosto 22. Portada

Esmeralda Arboleda aparece en *Cromos* de 1958, Imagen No. 78, como una señora típica y elegante de clase acomodada con su vestido negro de encajes, diadema y cabello corto, oscuro, cuerpo mediano y atractivo físico poco llamativo, según los parámetros de belleza de la revista. Cumpliría con el estereotipo de mujer burguesa, liberal y educada, de carácter fuerte y vociferante cuando hablaba ante el micrófono en compañía de otra señora de igual condición, con mayor edad y sobriedad, María Currea de Aya.

En la imagen de portada, No. 79, en 1960, aparecía Esmeralda Arguello con su hijo, Sergio Alejandro Vallejo, como modelo lejano de la normatividad social, de mujer madre, divorciada, alegre, profesional, política y autónoma.

La imagen preformativa de un personaje público como Esmeralda Arboleda, puede dar la impresión de ambigüedad e involución. En la imagen de 1958 de pequeño formato, tiene una actitud reservada pero vociferante, da la imagen de una mujer activa que se expresa y participa en un año donde recién se había aprobado el voto femenino y al inicio del Frente Nacional que la apoyaba, por lo tanto los aires de

participación femenina en la política aún eran trascendentes, y resaltados por la prensa.

La segunda toma, en 1960, no tiene consecución porque la imagen a pesar de ser una portada, a color y gran formato, la dibuja dos años después, primero, como modelo de madre a pesar de que ha recorrido importantes cargos públicos, en un actitud afectiva, sin ningún enfoque que la vincule con su quehacer político, y con un subtítulo en negro muy pequeño. Se puede considerar que la imagen preformativa de madre-hijo la desvincula de su importancia en su trabajo. Lo que contradice su imagen normativa materna sería que no figura con su esposo, la ausencia paterna y conyugal, le daría autonomía y fortaleza a su imagen de 'mujer emancipada'.

En 1961, Esmeralda Arboleda, sería nombrada Ministra de Comunicaciones, otro de los ascensos de su participación en la política del Frente Nacional, que no sólo la involucraba a ella, ya que "(...) de las oportunidades que las estructuras partidistas brindan a las mujeres, es necesario recalcar que, durante ésta época, en todos los partidos se fundan secretarías de la mujer. En particular, en el partido liberal, desde 1963, se exige por estatutos unas cuotas mínimas de representación femenina en los directorios municipales y departamentales. (María Emma Wills Obregón. 2004: 246).

Sin embargo, Darío Acevedo señala que la mujer desde 1957 participó más en la política y administración pública pero en el ámbito privado "otro era el ritmo de transformación de la imagen y del lugar asignado a las mujeres comunes y corrientes. En la vida cotidiana los roles siguieron siendo los tradicionales: el hogar, la crianza de los hijos y la fidelidad al marido. Nuestra sociedad seguía siendo machista y en este plano los cambios eran sumamente lentos". (Darío Acevedo, 1995: 456).

En éste caso, la política de *Cromos* era mostrar cómo una mujer podía participar en el poder, sin dejar de lado su vida conyugal y familiar, proponiendo cambios pero dentro de la tradición. Sin embargo la imagen preformativa de Esmeralda Arguello como ejemplo similar para identificarse como madre-política a seguir, no se volvería a apreciar en *Cromos* dentro de nuestro periodo de análisis.

La Imagen No. 80, anunciaba un comentario particular en *Cromos* que decía: "*Asombrosa combinación de belleza y cerebro. Reina en New Hampshire, USA.*

La sugerencia peyorativa del comentario parece ser muy natural en un periodo donde las reinas no tenían profesiones científicas, su probable ambición era casarse con alguien rico e influyente para realizar obras de caridad y servicio.



“Asombrosa combinación de belleza y cerebro”

Era inconcebible que una reina fuera profesional y tuviera proyectos ambiciosos, como encontrar la cura contra el cáncer, según nos dice la reina retratada junto al microscopio y en traje de baño.

Imagen No. 80, Cromos, 1958, Jul. 28:43

De la imagen No. 81, decía *Cromos*: “*Primera dama de la república, fotografiada en casa, en el primer hogar colombiano... los periodistas volvieron con gratitud abrumada por la gentileza de Doña Bertha Puga de Lleras, amable, bondadosa, discreta, refinada, culta y paciente.*” (*Cromos*, 1958, Agosto 18:23).

Los periodistas exaltaban el modelo de mujer tradicional o normativa que cumplía la esposa del primer mandatario, y que se caracterizaba por promover los valores de una mujer sofisticada, educada, ejemplo de virtudes como ama de casa, esposa y madre.

La imagen No. 82 ejemplificaba posiblemente, los valores de la mujer campesina reflejada en *Cromos*, quien trabajaba la tierra, quien se esforzaba por elaborar una costumbre ancestral como era la de los indígenas que elaboraban grandes recipientes de cerámica hecha con barro.

Esta ha sido una forma de sobrevivir de las mujeres del campo, como fehacientes trabajadoras que por medio de su cultura y el trabajo físico, han aprovechado las tradiciones autóctonas de sus etnias para abastecerse precariamente en el desequilibrado mercado capitalista colombiano.

Se puede ver los dos extremos preformativos de laboriosidad y ejemplaridad; la señora adinerada, rodeada de libros y lujo, ama de su hogar, con relaciones sociales y políticas; y la campesina pobre, trabajadora de la tierra, y desprotegida quien trabaja arduamente con su cuerpo en el campo artesanal con valores similares de ama de casa, proveedora y madre.



Imagen No. 81, Cromos, 1958, Ag. 18:23



Imagen No.82, Cromos, 1958, Sept. 29:27

Según nos decían las fotografías periodísticas de *Cromos* desde 1969, se ampliaron las labores femeninas pero no se diversificaron los ámbitos en los que se movían las mujeres. Los ejemplos icónicos a tener en cuenta eran: las empleadas, sin educación y baja remuneración que trabajaban en la cocina del Hotel Tequendama (Imagen No. 84) o el de la mujer educada, con dinero, que tenía facilidad de oportunidades entre ellas ser escritora, traductora, o artista plástica (Imagen No. 85), y, una última mujer (Imagen No.83 y 86) de recursos medianos, emergente, que se sacrificaba económicamente por estudiar y podía llegar a ejercer como secretaria, periodista, profesora, o en una carrera de las reconocidas femeninas como enfermera, esteticista y afines.

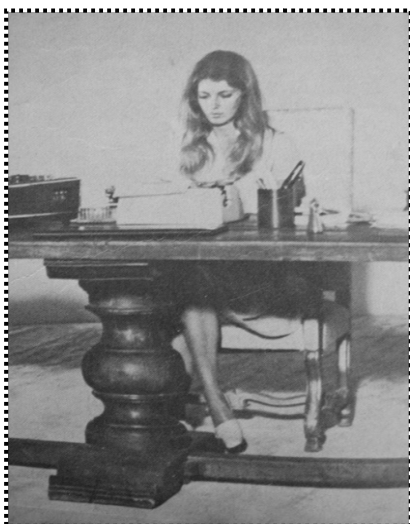


Imagen No. 83, Cromos, 1969, Mar.3:34



Imagen No. 84, Cromos, 1969, Marzo 24: 26

En la imagen No. 85, aparece una mujer joven y sofisticada en un cóctel, sonriendo, con un cigarrillo, símbolo de prestigio y experiencia, en medio de los gerentes del CISE e ICT, para quienes trabajaba como intérprete. Fue así como en 1969, las mujeres educadas, probablemente en el exterior, con un segundo idioma tenían acceso por primera vez a trabajar con personajes del poderío económico y político. Y el grupo de la Imagen No. 86, probablemente era el de las mujeres de menos recursos económicos que trabajaban ahorrando y trabajando para poder tener un grado en *Belleza*, de nivel técnico, pero valedero para tener un medio de sustento.

Nuevas campos de trabajo, pero en las mismas áreas preformadas vinculadas a las comunicaciones y el arte: Idiomas y Estética profesional



Imagen No.85. Cromos. Marzo 24.1969.



Imagen No. 86, Cromos, 1969, En.20:50

Marta Traba, representaba la nueva intelectualidad, pese a ser mujer y Argentina, en los medios artísticos desde finales de los 50, y en 1969 era catalogada como una de las primeras impulsoras del arte del país. Aparecía en 1975, imagen No.87, en otra etapa de su vida como exiliada, fumando con su hijo pintor, Gustavo Zalamea, en un artículo que se refería a su labor como crítica del arte político de su hijo. Su imagen era reflexiva, vestida a la moda, de cabello largo y juvenil, alejada de su hijo, con la mirada en otra parte, no demostraba ser la joven madre e ilusionada de la imagen No. 88 de 1957, sino la mujer que trabajaba por unos ideales políticos y artísticos contradictorios que la llevarían a salir del país (Beatriz González, 2007: 237) y de la vida.

Marta Traba en el 57 aparece rodeada de arte, gente influyente, artistas, siempre con el pensamiento como consigna política pero su mirada en 1975 es preocupante, moderna, pero muy reflexiva, una imagen de mujer que no sería parte de la preformatividad común de *Cromos*.



Imagen No. 87, *Cromos*, 1957, Sept.2:49



Imagen No.88, *Cromos*, 1975, mar.27:

Marta Traba, ayudada por su condición de extranjera, sería una de las mujeres vanguardistas y opositoras de los valores tradicionales estéticos y políticos en Colombia. Su vida atravesó muchas barreras por poseer una personalidad ambiciosa y polémica, por educarse en Europa con esfuerzo y pocos recursos, por ser divorciada, madre, maestra, periodista, escritora, y por trabajar en el medio inhóspito de las artes en Colombia.

Marta Traba criticaba las divas del cine y decía: “los posters de Welch o Bardot, representan una perturbación necesaria en la placidez lineal del ambiente o, por el contrario, reducen su peligrosidad a nada, su heroísmo a nada, su drama a nada (...)” (Marta Traba, 1973:148). Es decir, Traba ya proponía que el divismo de las estrellas de Hollywood no creaba heroínas sino personajes idealizados, normativos, que imponían preformativamente una moda, una mujer y una imagen de mujer manipulada por la cultura que no llevaban a ninguna reflexión por el cambio social y político. Ella vislumbraba la constante irreflexión preformativa de las imágenes seductoras de la mujer y el vacío al que podía llegar con el tiempo.

Por otra parte, en los periodos escogidos de la revista *Cromos*, se observaban las consabidas fotografías de las ‘otras’, las mujeres que vivían y trabajaban en escenarios de marginación y pobreza. Mujeres relacionadas con los desplazamientos que apoyarían el surgimiento de las guerrillas e insurgentes (1964), por los rezagos irremediados de las violentas luchas rurales bipartidistas. Las mujeres del campo persistían en el cuidado de los hijos, el trabajo artesanal o la guerrilla

“El papel de la mujer fue transformándose progresivamente a lo largo de todo el periodo de la Violencia de los 50. Las exigencias de la guerra comprometieron crecientemente la participación de la mujer; más allá del simple apoyo logístico, la llevó al campo de batalla como combatiente. Los iniciales roles desempeñados por ésta fueron los de cocinera, lavandera o costurera de los combatientes.” (Luz Gabriela Arango. 1995:498)

En este contexto social la revista *Cromos* no habla aún de las guerrillas colombianas pero aparecen las imágenes de los centros periféricos de exclusión y pobreza como la Amazonía, el Sinú, o, áreas rurales de Cundinamarca, donde se armarían las condiciones para que la mujer participara en los grupos armados.

Tenemos un ejemplo en la Imagen No. 89, en la que una campesina rodeada de 4 niños, sin ningún resguardo, ni vivienda, ni mueble, se sienta en el piso para poder tejer. Esta mujer en medio de sus paupérrimas condiciones podría ser la madre de los futuros guerrilleros que no tenían más opciones para vivir. Se podría considerar que ésta sería la viuda, la madre solitaria y trabajadora que se quedará esperando a su marido e hijos.



Imagen No. 89, *Cromos*, 1969, Mar. 10: 20

Mujer campesina, o marginal: la otra realidad



Imagen No. 90, *Cromos*, 1969, Mar. 10:12-13

Por otro lado, los aires de la revolución Cubana de 1959, aún persistían, y la celebración de los 10 años fue registrada por *Cromos*. La imagen No. 90, comandada por un grupo de mujeres militares cubanas, es disidente pero podría ser ambigua, ya que sólo muestra mujeres, sugiriendo la ausencia de fortaleza masculina en una Cuba comunista, paternalista, y duramente criticada por el gobierno del Frente Nacional y por EE.UU; también podía ser una invitación preformativa de la posibilidad de lucha de las mujeres víctimas de la violencia y de la desprotección del Estado colombiano, porque las

mujeres desplazadas o en la más extrema pobreza, existían ya en Colombia pero no aparecían en *Cromos*: éstas luchaban de otra manera, no con armas aún, sino con fortaleza, trabajo y resignación propio de la mujer campesina, luchadora pero apegada a sus labores como madre y al cuidado del hogar.

En el año 1975 la revista *Cromos*, permitió vincular visualmente a la mujer en otras labores además de las artísticas, artesanales, de servicios, o de estética; así que diagramó las imágenes de acuerdo con lo que el ámbito socio-político le decía, es decir, la mujer estaba ocupando nuevos espacios en las áreas laborales, -finalizado el periodo del Frente Nacional- a las que no se tenía acostumbrado verlas, y uno de los alcances escasos pero notorios en la revista fueron las imágenes de mujeres en la política.

“En 1974, Alfonso López Michelsen, primer presidente elegido sin las acotaciones impuestas por el Frente Nacional, nombra a seis mujeres gobernadoras y a María Helena Crovo en el Ministerio de Trabajo, una institución reputadamente masculina.” (María Emma Wills Obregón, 2004: 247-248)

En la imagen No. 91, aparecía la gobernadora del Chocó, quien planteaba la lucha de la mujer por los derechos humanos. Es importante resaltar que hasta en los sectores apartados de la urbe se tenía conciencia del año internacional de la mujer. La chocoana gobernadora se posiciona de su papel, rompiendo con la tradición étnica y de género. Se hallaba presidida por otras mujeres, - blancas- demostraba una actitud segura, su imagen era femenina, con los accesorios exóticos de su región, con actitud autónoma, correspondiente a su cargo y responsabilidad.



La gobernadora del Chocó, Dorila Perea de Moore (al centro), abre el Año Internacional de la Mujer con un foro abierto sobre derechos humanos en el Chocó. En la gráfica aparecen (l. a d.): Pedro Pablo Carrasco, Angélica Rincón de Corral, Arístides Santamaría de Polanía e Ilse Schartz.

La gobernadora chocoana, Dorila Perea de Moore preside un foro. Es una de las escasas -o la única- apariciones de una mujer negra gobernadora, y que se sale de los modelos normativos, pero está rodeada de mujeres blancas, lo que implica la persistencia del racismo en la política.

Imagen No. 91, *Cromos*, 1975, Abr.10: 32

En 1974, María Eugenia Rojas representando el partido populista (Bushnell, 1994:324) del General Rojas Pinilla, ANAPO, se postuló como candidata a la presidencia, y aunque no tuvo una participación muy destacada (9.4% de votos, Bushnell, 1994: 342) su imagen como mujer, y como sujeto político fue respetada, y marcó un hito en la historia del país. Al respecto decía la candidata luego de su derrota electoral para *Cromos*:

“La ANAPO no sólo rompió el bipartidismo, sino que rompió con el machismo de nuestra sociedad. Esto se ve en los datos de electores que votaron por mí, discriminados por sexo. Aproximadamente el 77% de mis votantes fueron hombres. Lo que me indica que no se votó por mí como la representante de un movimiento de liberación femenina sino como una candidata del pueblo”. (María Eugenia Rojas, *Cromos*, 1975, Abril 10: 81).

Era muy probable, la ambigüedad de *Cromos* frente a la primera mujer candidata a la presidencia, María Eugenia Rojas ya que se anteponen: una imagen fuerte que habla de su trabajo luego de perder, y una despreciativa imagen que la caricaturiza y debilita.



Imagen No. 92, Cromos, 1975. Abr. 10: 81

“De todos los candidatos yo he sido la única que ha seguido trabajando”



Imagen No. 93, Cromos, 1975. Abr. 10:22

María Eugenia Rojas fue caricaturizada por *Cromos* ‘aparentemente’ por su falta de dinero y derrota en la campaña presidencial y no por ser mujer, o hija del ex presidente, Gustavo Rojas Pinilla. Este hecho proporcionaba una visión crítica por parte de la revista, es decir, se le calificó como a un líder político importante, y vale la pena exaltar su trabajo en un año en que era incipiente la lucha política de las mujeres en el mayor estatus ejecutivo.

Sin embargo, *Cromos* fue dura con ella. La caricatura empequeñecía su cuerpo asexualizado, denotando la inferioridad por su feminidad corporal y dibujándola como una semi novicia dedicada, con una expresión facial decaída, y levantando con poca vehemencia su bandera partidista de la ANAPO, -fundada por su padre y muy criticado por el Frente Nacional y *El Tiempo*-. Su fotografía en *Cromos*, aunque en tamaño reducido, le da un espacio a su imagen en la entrevista -Imagen No. 92- en donde anunciaba seguir atenta, y no derrotada en su lucha política.

Las mujeres que inicialmente escalaron poderes en la política eran procedentes de familias privilegiadas, adineradas o con grandes influencias sociales, no había cabida de otra manera como lo atribuyen las sindicalistas de la fotografías siguientes (No.94 y 95) En éste caso, María Eugenia Rojas ascendió en la política gracias al poder de su padre, quien le designó la dirección de la Secretaría Nacional de asistencia: SENDAS, institución creada bajo el gobierno del Gral. Rojas Pinilla, para atender a los damnificados de la Violencia. (María Emma Wills Obregón, 2004:246).

Por otra parte aparecían en *Cromos*, las mujeres del sindicato con el titular: “*El sindicalismo atrae, abraza, pero...no besa*” artículo escrito por María Isabel García. Una de ellas opina: “*Hay que saber repartir el tiempo entre la lucha sindical y el hogar, es la consigna de Lucía Pulido*” Las mujeres del sindicato aparecían reunidas en una junta, eran de edad mediana, no lucían arregladas, ni elegantes, ni jóvenes o hermosas como *Cromos* solía exhibir en otros años a las mujeres; éstas eran mujeres serias, humildes, pensativas. Empleadas que opinaban acerca de su condición, del feminismo y de su descontento.



1975,
Teresa
Velandia:
“*el femi-
nismo es
clasista*”

Imagen No. 94, *Cromos*, 1975, Mar. 27:64

Imagen No. 95, *Cromos*,
1975, Mar.27:65

Teresa Velandia, la primera mujer morena e inconforme que aparece a la izquierda, mestiza, de cabello corto, irreverente, actitud ruda, criticaba la condición del sindicato de mujeres y el feminismo elitista colombiano:

“En 1960 fui la única mujer que asistió al Congreso Nacional de Líderes de la C.T.C en Cartagena. Poco a poco he ido escalando posiciones dentro de la central y ahora soy jefe de asuntos femeninos. ¿Qué, qué pienso de las líderes feministas colombianas? Que son clasistas; que ahora, en el Año Internacional de la Mujer ni se han acordado de las mujeres humildes trabajadoras. En este país sólo se promulgan leyes y leyes que nunca se cumplen. Ya no queremos más. Ahora queremos acción. Fíjese que ni siquiera el Ministerio de Trabajo, que dirige una mujer, nos ha recibido.” (Teresa Velandia, *Cromos*, 1975, Mar. 27: 64).

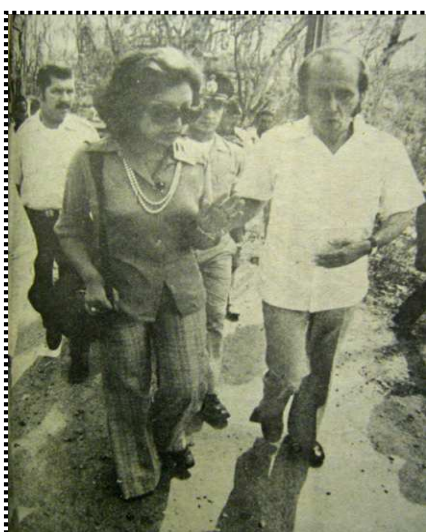
La reunión de éste grupo de mujeres publicada por *Cromos* implicaba que existían dos realidades: la de las sindicales feministas que se hallaban marginadas, y el de las mujeres de la élite que tenían acceso a las políticas del gobierno, y se hallaban sumidas en diferentes esferas estructurales del Estado que no les permitían o, no les interesaba colaborar con las del sindicato de trabajo. Se podría sugerir que éstas últimas no creían en el feminismo, decían: *“¿movimientos de liberación? Eso no tiene sentido aquí. La lucha es de clases, no de sexos”* (*Cromos*, 1975 Mar.27:65), por tanto se unían como mujeres trabajadoras, y en su pensamiento liberal ya que *“apoyaban el divorcio, estaban contra el Concordato; y de acuerdo con la planificación familiar”* (*Cromos*, 1975, Mar.27:64).

A pesar que desde 1958 las mujeres participaban en el periodismo, como corresponsales o escritoras, sólo fue en 1975 que aparecieron mujeres periodistas con una sección completa y especializada en temas de cultura, comentarios privados o entrevistas a personajes de la política.

La imagen No.96, relataba la entrevista de Margot Ricci al presidente de Venezuela. Esta mujer periodista se caracterizaba por sus preguntas incisivas, su elocuencia, su pensamiento crítico, sobresalía porque rompía los parámetros normativos del periodista adulador-masculino.

En la imagen se viste a la moda, con pantalón bota campana, gafas cuadradas, bolso y collar, y caminaba a la par con su entrevistado añadiéndole mucha informalidad e igualdad intelectual a los personajes, es decir, la mujer periodista y el personaje político, podría parecer una conversación informal. Era ésta una imagen de mujer ágil, moderna, luchadora y profesional en su trabajo periodístico que daría la pauta preformativa para otras periodistas no tan hermosas, ni complacientes, sino agudas, serias y preparadas.

La página de Margot Ricci en *Cromos* -imagen No. 97- en 1975, se titulaba: *Margot al ataque*, llevaba un recuadro superior con su caricatura de signos preformativos conocidos culturalmente como estereotipo de mujer ‘seductora-fatal’ con cuerpo curvilíneo, delgado, pose refinada, falda y tacones, sentada sobre un tanque de guerra, para denotar agresividad y crítica periodística. Era una sección en color naranja, con otras caricaturas de acuerdo al comentario que era de carácter privado o escandaloso. Este calificativo se conjugaba con la actitud preconcebida de las mujeres por el chisme o el rumor, que se suponía que los hombres no poseían. Se encuadraba de esta manera a la mujer para éste trabajo por su supuesto carácter preformado: emocional, intrigante, elocuente y agudo; y por aptitudes preconcebidas como masculinas como la lógica periodística y el análisis.



Una mujer periodista con página personal: *Margot al ataque* y entrevistas cercanas a políticos controvertidos.



Imagen No. 96, *Cromos*, 1975, Abr.10:77

Imagen No. 97, *Cromos*, 1975, Abr. 17:17. Ampliada

Gloria Valencia de Castaño, fue una de las periodistas más populares por su especialidad en la cultura, artes y actualidad. Tenía también una página, *La semana de Gloria*, dedicada a las novedades de las galerías de arte y espectáculos nacionales e internacionales. Su carácter amistoso, discreción, belleza y amabilidad eran su estilo periodístico, contrario al de Margot Ricci. Eran dos feminidades periodísticas que marcaron las escenas preformativas en que la mujer debía ejercer el periodismo, agresivo o amable, patrones que se repetirían posteriormente con Amparo Pérez, Amparo Peláez o las más diplomáticas: Pilar Castaño, o, Margarita Vidal.

Además, las mujeres empleadas en industrias recientes nacionales como la de adornos navideños, o telefonía, hacían parte de los nuevos artículos de *Cromos* con respecto a la producción en serie o las comunicaciones. El desempeño de la mujer no era el tema específicamente sino la actividad industrial creciente del país, y cómo se llevaban a

cabo los procesos técnicos o de telecomunicaciones. Estas fotos eran de mujeres incógnitas, sólo nos mostraban su torso agachado, de espaldas, su trabajo manual y su dedicación a una labor rutinaria y metódica.

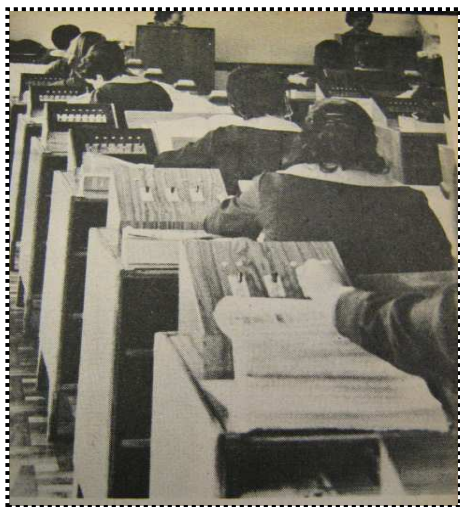


Imagen No. 98, Cromos, 1975, Dic.24:65



Imagen No. 99, Cromos, 1975, Dic. 24:59

Las empleadas de las nuevas industrias, acogidas por la política económica de sustitución, se empleaban pero conservaban las creencias patriarcales de la sociedad colombiana de bajos recursos.

Estas eran “un ejemplo de las transformaciones que afectan a sectores crecientes de mujeres en las últimas generaciones. Hijas de los anteriores obreros. Prósperos y prolíficos, de origen urbano, con niveles de escolaridad superiores, se diferencian claramente de sus predecesoras. Aunque ingresan a la fábrica como parte de una estrategia familiar que busca complementar el salario paterno, cada vez más insuficiente, las jóvenes obreras muy pronto se desentienden de ese compromiso y buscan alternativas propias. A los pocos años, la mayoría desarrolla estrategias personales, siendo el matrimonio la más usual, aunque el madre-solterismo y las uniones libres también están presentes.” (Luz Gabriela Arango, 1995: 522)

La revista *Cromos* evade las situaciones sociales de éstas mujeres, sus imágenes nos permiten sugerir que eran mujeres jóvenes, que era un trabajo manual, sutil, y feminizado, el cual requería escasos estudios, que aprendían una rutina técnica y lograban tener cierta independencia económica, pero, como nos apunta Luz Gabriela Arango, éstas mujeres aún no tenían como predilección el trabajo sino el matrimonio, por su precaria condición educativa y social, que las inducía a “fortalecer un modelo de familia obrera que requiere del trabajo exclusivo de la madre en el hogar” (Luis Gabriel Arango, 995: 505).

Para finalizar éste aparte se puede señalar que los propósitos visuales de la mujer en *Cromos* con respecto a sus ocupaciones no se construían a partir de vínculos afectivos notorios, sino más bien dados por acciones de empeño, necesidad, refinamiento, dedicación, y esfuerzo de la mujer. Las ocupaciones de poder y política se mostraban sin- ceras, reales más no triunfantes y definitivas, sino como casos aislados de situaciones que ocurrían pero de forma descriptiva sin cuestionamientos rigurosos. Las labores humildes eran definidas visualmente como imágenes contemplativas y distantes que inspiraban compasión, resignación y fortaleza.

2.4.5. OFICIOS LIMITADOS DE LA MUJER COLOMBIANA

Fue notorio observar que en las *Cromos* de 1975, las mujeres en Colombia protagonizaron imágenes en mayor número de escenarios de trabajo, la mayoría comunes como costureras, vendedoras, azafatas, lectoras del horóscopo, brujas de pueblo; o gestoras culturales como 'la cacica', Consuelo Araujo (*Cromos*, 1975, Dic.), y Consuelo Molina, (*Cromos*, 1975, Abr.24:68) costeñas, copartidarias y coterráneas del Presidente en curso: López Michelsen.

La torera -España



Imagen No.100, *Cromos*, 1975, Abr.24

La adivina



Imagen No. 101, *Cromos*, 1975, Dic. 24:38

La bruja del pueblo



Imagen No. 102, *Cromos*, 1975, Dic.3:93

La fotografía de estas ocupaciones vistas por *Cromos* connotaba un enfoque más profesionalizado, por lo que las imágenes se podrían calificar como trabajos exóticos o asombrosos, y no por ser trabajos de mujeres. Estas tomas y escenificaciones se adecuaban a aprendidos códigos visuales como el gesto de triunfo de la torera, o las manos unidas, cabello negro a la cintura, y ojos cerrados de la adivina, o la expresión facial desalentada de la anciana, es decir, los fotógrafos preparaban calculadamente la estructuración de la fotografía de acuerdo con lo que sabían que el público miraría.

Esta mirada codificada no se puede definir como un sólo signo icónico de preformatividad sino como un tipo de visión predeterminada para exaltar el asombro noticioso dentro de un público determinado, ya que “sólo hay textos visuales, cuyas unidades pertinentes están establecidas en todo caso, por el contexto...y es el código, el que decide en qué nivel de complejidad delimitar sus propios rasgos pertinentes” (Teresa de Lauretis, 1984:80).

Para ser exactos las imágenes de la adivinadora y la bruja aparecen durante el tiempo de las predicciones porque fueron en Diciembre, la una recae sobre una adivina especializada de la ciudad, con todo su andamiaje codificado, escénico, postural y gestual; y la segunda, era una anciana pobre y triste, en una ventana en un fondo negro para darle mayor misterio, de un pueblo olvidado de Colombia. La torera colombiana en España, fue un caso insólito que aparecería justo a comienzo del Año Internacional de la Mujer, con el fondo de la plaza de toros llena de público, su acompañante masculino, su andamiaje y su mirada desprevenida que proponía esfuerzo, lucha, pero no triunfo.

**Agente de rescate aéreo.
Chile**



*Imagen No103, Cromos,
1975, Sept.10:77*

**Presidenta Maria de
Perón. Argentina.**



*Imagen No.104, Cromos,
1975, Jun.18:28*

**Gobernante, Indira Gandhi.
India**



*Imagen No.105, Cromos,
1975, Abr.24:5*

De manera diametral, hubo imágenes de mujeres en cargos importantes de acción y mando, pero en contextos internacionales, nunca colombianas ni en Colombia, como agentes de rescate aéreo en Chile, imagen No 103, agregadas de prensa Francesa, Imagen No. 106, gobernantes como Indira Gandhi o la esposa de Perón, 104 y 105.

Algunas eran fotografías calculadas por su género (Nos.104 y 105) sin embargo, su propósito no era transmitir la exaltación del trabajo femenino sino el tipo de ocupa-

ción, y las actividades de la mujer en el exterior. Este hecho se percibe escasamente en las fotografías nacionales de las mujeres trabajadoras ya que las mujeres importantes por su labor social, su estatus, o nivel de poder eran escasas en *Cromos*, aún en 1975. Hasta cierto punto, los enfoques de éste tipo de mujeres sobresalientes, eran objetivos y verificarían mujeres activas en comparación de imágenes de años anteriores que enmarcaban sólo seducción corporal.

La imagen No. 103, arriba, podría transmitir espontaneidad en la mirada del fotógrafo y en la escena. Era una mujer que rescataba a los pasajeros de un avión perdido en los Andes, ella aparecía examinando, con su uniforme, socorre a un hombre; se quiere exaltar su acción. En la Imagen 104 y 105, se podría percibir la actitud de pose de dos mujeres poderosas, la argentina, esposa del presidente Perón, se luce en su escritorio de trabajo, con austeridad y dominio; y la gobernante hindú, Indira Ghandi, posa sentada y tranquila, muy ataviada, junto a representantes de su pueblo que están de pie tras ella, o sentados en el piso; corresponde a una foto calculada, jerárquica y determinada para observar el estatus, la raza, y la cultura de la gobernante.

“Agregada de Prensa de Embajada de Francia”



Imagen No.106 Cromos, 1975, Sept.17:37.ampliada

“Exdiputada Chilena cose vestidos y vende empanadas” en Colombia



Imagen No.107, Cromos, 1975, Abr.3:30. Reducida.

Las imágenes No. 106 y 107, se examinan comparativamente para observar las opuestas miradas de la cámara ante una mujer de edad, trabajando en su casa; y una trabajadora francesa retratada probablemente por la mirada internacional. Al analizar las dos funciones, actuaciones, y cargos, se observa que la primera era una joven agregada de prensa en Francia, quien discute ante un micrófono, se le enfoca la expresión atenta y combativa de su rostro; y la segunda, una mujer mayor exdiputada, asilada de Chile

que vivía en Colombia, trabajando como costurera, se le enfoca de lado, sentada trabajando en actitud resignada, sola, en silencio.

Según las imágenes laborales, se puede considerar que en el ámbito nacional los trabajos para las mujeres se ampliaron visual y temáticamente, pero persistieron dentro de la normatividad tradicional de laboriosidad femenina y en un estatus medio y bajo, salvo algunas excepciones en política, arte y periodismo. Los oficios de mujeres que retrataron mayor acción fueron las labores manufactureras, o artesanales, y los cargos más elevados demostraron menos acción visualmente, lo que podría transmitir la tendencia al estatismo en los cargos importantes para la mujer colombiana. Paralelamente las mujeres en la escena laboral internacional se retrataron con mayor estatus, dinamismo y autonomía expresiva.

2.4.6. HUMOR GRAFICO

La sección de humor que manejaba la revista *Cromos*, se caracterizaba porque predominaba el estilo gráfico. Por otro lado, eran comunes tiras cómicas reconocidas, coloridas e internacionales como Pepita, Mandrake, Mordillo; y nacionales, como Carrizosa, y algunos gráficos extranjeros, totalmente mudos, de origen francés o estadounidense.



Imagen No. 108, *Cromos*, 1958,



Imagen No. 109, *Cromos*, 1969, Mar.10:20

Los temas variaban pero predominaban las relaciones de pareja y la política. La mujer ocupaba un lugar ambiguo, tal vez peyorativo, por resaltar constantemente la volup-

tuosidad, y la ineptitud femenina. Sobresalían por manifestar la psicología práctica de la mujer casada, y la malicia masculina, en relación con la imagen física de la mujer, su vanidad, su romanticismo, su tolerancia o su carácter emotivo. El rol masculino lo representaba como coqueto, burlón, pícaro, aturdido y malgeniado.

La mujer de la imagen No. 108, de 1958, se puede considerar que viene de la tradicional representación decimonónica en donde la 'nación' era imaginada y graficada como una mujer. La 'nación-mujer' siempre era objeto de maltrato, heroísmo y conflicto como en la caricatura. Se hallaba sometida por los dos partidos oponentes, al mando opresivo de las fuerzas militares y la aparente indiferencia distante de Estados Unidos, el personaje elegante con vestido de copa y nariz larga.

La imagen No 109, de 1969, parece manejar la lascivia de los periodistas al retratar a la perdedora bonita y, a la ganadora desgraciada y fea, que con ira llama la atención. Se anteponen los valores de la belleza sin talento y la fea ganadora por actitudes deportivas.

Las descripciones del humor gráfico, y del carácter masculino/ femenino, al igual que todas las estudiadas, se pueden observar como "una producción de signos" preformativos que llegan a conformar con la constante figuración, la estereotipación. Los signos preformativos codificados en éste caso serían: la mirada maliciosa del hombre, la pose seductora de la mujer al mostrar su cuerpo, su cuerpo con pronunciadas curvas, la actitud de sumisión de la mujer ante la política, la típica rubia y tonta, la histeria de la mujer catalogada como fea, el carácter voyerista del hombre/fotógrafo, la sonrisa placentera de la mujer fotografiada, la amenaza violenta del militar, la prepotencia del gobierno/hombre de Estados Unidos.

Todos se pueden concebir como signos gestuales que conforman un significado reconocido por una cultura y una sociedad específica. "Ya que la idea de una no intervención es pura mistificación. El signo es siempre un producto. Lo que la cámara/el ojo capta en realidad es el mundo 'natural' de la ideología dominante" (Citada por Teresa de Lauretis, Claire Johnston, 1974:28-29) masculinizada, establecida, y previsualizada.

En 1975, según las imágenes, el humor se ha nacionalizado, más no cambiado, y Carrizosa caricaturiza la visión de la mujer hermosa y la fea, imagen No. 110, empleando el mismo tema o exaltación de la mujer sólo por el cuerpo espigado, voluptuoso y joven, como en la Imagen No. 111, en donde todas las mujeres observadas por un

empleado son voluptuosas, sin rostro, iguales, y las demás son anuladas por completo de la escena. Así la dictadura de la belleza estereotipada prevalece.

El concepto preformativo que transmitiría la imagen sería: sólo las mujeres voluptuosas, altas y adornadas sensualmente son admiradas y tenidas en cuenta por los hombres.

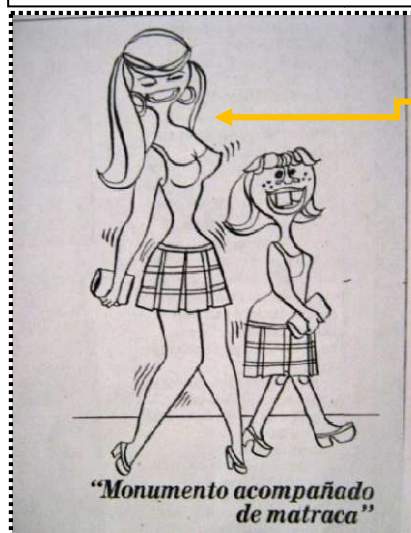


Imagen No. 110, Cromos, 1975 Mar. 27: 71



Imagen No. 111, Cromos, 1969, feb. 24: 52

Por otra parte el humor nacional, trataba los temas del momento, como la imagen del *Feminismo inn*, No. 112, continuando con la figuración satírica de Carrizosa, la cual podría interpretarse como la escenificación de la visión masculina del feminismo en los 70, entendido no como una moda sino como un escape provisional de la mujer, y que emitía, a nuestra manera de ver, divertidas y osadas caricaturas de mujeres con perfil emancipador, dibujadas en una pantalla de fondo naranja para llamar la atención del espectador, con figuras humanas hiper- expresivas con un estereotipo corporal femenino y emotivo de edad intermedia, clase media, cuerpo robusto, peinado elaborado, ropa conservadora, escasos estudios y carácter recio.



¿La mujer moderna trabaja pero amenazando la vulnerabilidad y el ego masculino?

Imagen No. 112. Cromos, 1975, Jun. 18: 87. Reducida

Se podría sugerir que la figuración humorística de Carrizosa, recalca una imagen preformada de mujer feminista, performativamente enojada despóticamente con el género masculino tradicional, una imagen de mujer que promulgaba su derecho al trabajo, y a la deconstrucción de jerarquías laborales que habían sido norma del dominio masculino y la renovación de caracteres emocionales diferentes a los establecidos como femeninos: dulzura, sumisión, alegría, seducción corporal, timidez, entre otros.

En la caricaturización colombiana de 1975, es evidente que a la mujer de Carrizosa de la Imagen No. 112, no le interesa seducir con su cuerpo ni con su actitud, aparece como la jefe del hombre que la acompaña, y el hombre que es asaltado tiene una actitud de asombro y parálisis ante la actitud emocional de la mujer quien es la que domina la escena, quien habla, y quien amenaza con la pistola, mientras su compañero de rostro temeroso sólo levanta su mano para apoyarla.

Este tipo de humor podría expresar performativamente de forma irónica la percepción 'real' y masculina que se tenía de la mujer feminista en Colombia en 1975, si se quiere, una visión peyorativa, grotesca, aún del tipo 'marimacho' del que habló Esmeralda Arboleda en 1958 (pág. 97) por el carácter agresivo de la caricatura femenina, y por escenificarse en un oficio delictivo con la compañía de dos personajes masculinos subordinados. Sugeriría la imagen que las feministas colombianas eran una amenaza porque deseaban despojar la posición hegemónica del hombre; y que eran unas 'asaltantes' del papel masculino de proveer económicamente a la familia.

De ésta forma se puede observar que mediante un aparente humor gráfico sencillo y liviano, se cuestionaban indirectamente viejos paradigmas entre los desempeños de género que involucraban seriamente la imagen de los roles femeninos, y la masculinidad.

CAPTULO III. ESTEREOTIPOS DE LA MUJER EN *CROMOS*

Como se ha señalado, la mujer a través de las imágenes preformativas de la revista *Cromos* ha manifestado las formas en que la observa la sociedad, o, las formas en la que la sociedad masculina la desea imaginar: esta imagen de alguna manera ha perpetuado su imagen por medio de una iconografía que podría tener caracteres de ambigua, paradigmática, alienada y limitada, la cual predomina hasta 1969, apareciendo en 1975 un tenue desvío de atención de la mirada fotográfica.

Desde esta perspectiva ha operado la imagen visual de la mujer como sujeto histórico, según las visiones de la revista, y se ha perfilado repetidamente a partir de patrones culturales e imaginarios, que se han desarrollado de acuerdo con las derivaciones vitales y tradicionales de feminidad dominante.

Dicho orden de patrones culturales la han clasificado a partir de unas imágenes preformativas, dadas a través de una pantalla cultural conservadora, en marcados estereotipos “con pretensión de validez universal, y que al ser gestados en el devenir histórico visual se introducen en la vida cotidiana revistiendo la imagen de unas imágenes de mujer absoluta, inmutable y perdurable en el tiempo, propias del orden jerárquico patriarcal y que llegan a afectar los procesos de construcción de identidad social” (Juanita Barreto Gama, 1995: 362)

Los estereotipos de mujeres se han categorizado, fueron tomados de acuerdo con la construcción fotográfica del lente normativo de la revista *Cromos*, y a su vez, de acuerdo con su repetición constante en forma de códigos gestuales preconcebidos como propios de la feminidad, y que han sido aceptados y reforzados por la cultura, los medios de comunicación y la sociedad colombiana.

Durante los años de 1958, 1969 y 1975 se analizaron más de 200 imágenes de *Cromos* que se fueron clasificando de acuerdo al: Lucha-Trabajo, Erotismo- Belleza y Victimización/Sufrimiento como ejes categóricos de estereotipación icónica en los que tenían cabida la amplitud discursiva de las imágenes y que conformaron un estereotipo determinado de mujer.

Es a partir de estos campos de categorización como se puede considerar que *Cromos* ha formado imágenes estereotípicas de lo femenino, que Barthes ha calificado como imágenes repetidas que empiezan a cansar, o como “ese emplazamiento del discurso donde falta el cuerpo, donde estamos seguros de que no es” (Roland Barthes, 2000: 223, citado por Martine Joly), formando agotadoras imágenes que crearon una constante habituación a partir de una preformación hegemónica y opresiva (Butler,

1990:165) del concepto de imagen visual normativa de mujer, produciéndose una parálisis parcial preconcebida, que puede llevar a la comparación desmedida, exclusión y delimitación, impidiendo el crecimiento de la mujer a la altura de su misión histórica (Juanita Barreto Gamma, 1995: 363), como sujeto activo.

Por lo tanto, lo que se observó en buena parte de la revista *Cromos*, no eran mujeres, 'sino imágenes de mujeres, modelos espectaculares de feminidad proyectados' por la revista 'para fomentar una visión', para construir una imagen, una fase, una desposesión (Lacan), un imaginario restrictivo de lo que es, el ser mujer. Tal es el caso en esta frase performativa: "Marilyn Monroe es la imagen arquetípica de la deseabilidad femenina" (Ana Martínez Collado, 2005: 144-146). Esta es una sola idea definitiva de mujer, que se ha impuesto, escenificado, y actuado indefinidamente, porque expresaba la sensualidad de una época pero a la vez ha petrificado una sola faceta de la mujer, o el estereotipo imaginado y deseado de la rubia, sensual e incauta.

Sin embargo, esta afirmación no deslegitima la veracidad de las imágenes periodísticas y del contexto colombiano de *Cromos*, sino que delimita el desenvolvimiento de la feminidad a su mero rol erótico y dramático; victimizado o de lucha que ha ejercido la mujer a través de la historia tradicional; masifica y reproduce de manera mecánica (Juanita Barreto, 1995:364) la imagen única o posible de mujer.

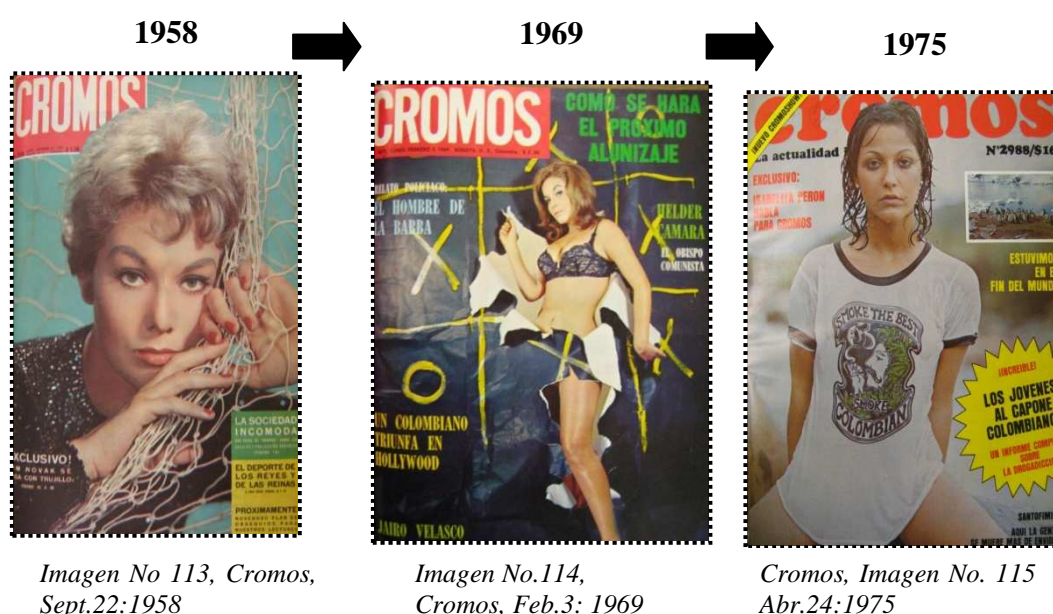
Por otra parte, lejos del preciosismo e idealismo de la sensualidad o victimización femenina, *Cromos* sugirió y relató una mirada variada de la participación ocupacional de la mujer en el trabajo remunerado, pero no profesionalizado o de estatus superior. Resaltó algunos cargos importantes de la mujer en la política, pero a la vez la fijó en determinadas jerarquías y determinados tipos de labores normativas que socialmente conocemos como ocupaciones femeninas, semejando una 'marca cultural estática' (Butler, *Género en disputa*: 1990:143) salvo raras excepciones como la mujer torera, la mujer gobernadora pero de sectores marginados, la senadora o, la derrota de la primera candidata a la presidencia en 1975.

La estructuración de estereotipos de la imagen de la mujer se opone a la teoría de Braidotti cuando afirma:

"Existe una definición culturalmente dominante de 'mujer' que es una figuración normativa de la subjetividad femenina y, por consiguiente, oculta la variedad de diferencias que caracteriza a las mujeres. La distinción entre la mujer y las mujeres marca el desplazamiento de las definiciones de mujer según la perspectiva masculina dominante hacia la consolidación de visiones alternativas de la subjetividad femenina." (Rosi Braidotti, 1994:143).

La imagen de la mujer colombiana en *Cromos* se ha estereotipado emocional y socialmente según su herencia biológica, étnica, económica, geográfica y religiosa entre las imágenes de sacrificio, sufrimiento, maltrato y marginación que catalogaremos como victimizaciones de las zonas olvidadas del país; y veremos cómo la revista las enfoca dentro un connotación exótica, reiterativa, compasiva, marginal y normativa dentro del panorama colombiano, ya que fueron imágenes repetidas y no cambiaron en ningún año del análisis, reforzando visualmente su carácter preformativo.

3.1 La mujer bella: de la belleza anglosajona a la belleza latina.



Según esta cita así se hablaba literalmente de la belleza en *Cromos*: “Hollywood está dividido en dos campos en estos días: el campo de las muchachas de belleza fría (pelirroja o trigueña) y el de aquellas de belleza cálida (rubia), y la victoria final parece estar repartida entre los dos campos.” (*Cromos*, Enero 20-16. 1958:26).

Desde 1958 a 1975, la belleza de la mujer en la revista *Cromos* tuvo una evolución notoria, siempre ligada a la interferencia del estereotipo de belleza anglosajona, que fue perdiendo preferencias poco a poco.

Pese al lento proceso de colombianización de la belleza, ésta no dejaba de ser un acto físico que exigía a la mujer colombiana tener el mayor número de atributos extranjeros como la altura, ojos claros, y cabellera rubia: un modelo preformativo de exigen-

cias poco realistas, que se fue evidenciando por el empleo de modelos más ajustadas a los cánones de la mujer latina.

En las imágenes de portadas *Cromos*, a color siempre, No. 113, 114 y 115, que se observan arriba, la mujer del 58 era una actriz norteamericana rubia, la de 1969 era una modelo trigueña, estereotipo afín con la mujer latina, y la de 1975, era una modelo que estaba acorde con la naturaleza física de la mujer colombiana: trigueña, ojos oscuros, cabello oscuro, cuerpo sugerido, de contextura pequeña, pose corporal que insinúa pero no exhibe, expresión seria o triste, en éste caso de acuerdo con lo que dice su camiseta húmeda: '*La mejor marihuana es Colombiana*', frase que a la vez seguiría la preformatividad del lenguaje, porque Colombia en el siglo XXI conforma el estereotipo internacional de marihuana y coca.

De ésta forma imagen y texto reforzaban las nuevas temáticas nacionales, nuevas imágenes de mujeres, más colombianas, menos idealizadas y acordes a la realidad social y coyuntural del país.

Por otra parte, las mujeres bellas y más fotografiadas en las páginas interiores de *Cromos* eran en su mayoría: blancas, de facciones delicadas, altas, esbeltas, elegantes, de cabello rubio o trigueño, de mirada seductora, jóvenes, maquilladas, vestidas a la moda, y su estado anímico, por lo general, como decía Sthendal era 'una promesa de felicidad', una imagen de lo que debería ser, imagen de reina o de actriz de Hollywood en los sesenta, y en los 70 con una expresión apática, indiferente, o coqueta.

Sus fotos eran tomadas en primeros planos y en tamaños de gran formato hasta 1969, luego disminuyeron notablemente por imágenes más pequeñas y no sólo reinas y actrices sino de las mujeres sobresalientes en otras áreas del desempeño femenino. La belleza de la mujer y su cuerpo en el primer semestre de 1975 fue perdiendo relevancia, tanto como tema, como en imágenes fotográficas, pero desde Septiembre volvieron a sobresalir las mujeres reinas y modelos por la proximidad del reinado Nacional de Belleza, y probablemente, porque finalizaba el año Internacional de la Mujer.

La importancia del protagonismo periodístico de la beldad entre 1958 y 1969, consistía en que además de bellas y sensuales, eran reinas, actrices, modelos, o cantantes. Desde esta perspectiva sus ocupaciones nos decían que se destacaban por sus atributos físicos excepcionales y no por ser el tipo de mujer común y corriente colombiana. Eran mujeres de belleza dulce y clara, estilo Marilyn Monroe, muchas extranjeras, y realizadas por la 'dictadura de la imagen', como nos dice Lipovetsky:

“Desde los años sesenta, la prensa difunde imágenes de ensueño, interioriza a las mujeres, intensifica las angustias de la edad, crea el deseo vano de parecerse a los modelos individuales y étnicas, poder de uniformización y conformismo, instrumento de sujeción de las mujeres a las normas del aspecto y de la seducción...es una prensa ligera en la superficie, en realidad tiránica, sexista aún racista, puesto que impone la supremacía de los cánones estéticos occidentales.” (Lipovetsky, 1997: 153).

Desde las portadas hasta las últimas páginas de sociales y la publicidad, la mujer bella, joven, y de escasas facciones latinas, probablemente con ascendencia anglosajona, predominaba en los 50 y 60, teniendo siempre predilección por las reinas colombianas que ocuparon un lugar privilegiado, junto a las actrices y modelos de cine extranjero Occidental. Este hecho nos lleva a cuestionar la ambigüedad del discurso visual de la belleza en *Cromos*, ya que sus fotografías de mujeres “en vez de limitarse a registrar la realidad, se han vuelto norma de la apariencia que las mujeres no prestan, alterando por lo tanto nuestra misma idea de realidad y de realismo” (Susan Sontag, 1981: 128) y de belleza.

Modelo extranjero, rubia, blanca, feliz, activa y a color

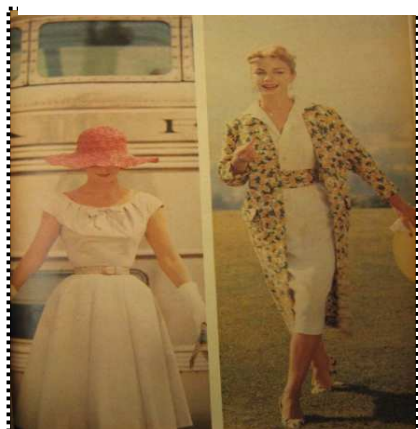


Imagen No. 116, *Cromos* 1958, Jun.2:49

Reinas regionales, trigueñas, sin color, sonrientes, belleza latina, pose pasiva.



Imagen No. 117, *Cromos*, 1969 Feb. 10:49

La imagen No. 116, enfoca a dos modelos de 1958 con las características mencionadas. Mujeres rubias, jóvenes y delgadas o lo que se conocía como beldades nórdicas, o belleza normativa tomada del extranjero, quienes eran las que imponían las formas de belleza admirable de la revista en Colombia. No eran mujeres que se vieran en la calle o los hogares corrientes. Eran mujeres escasas, de extranjeras o reinas que lograban cumplir con los cánones de perfección impuesta

El caso de la imagen No. 117, nos describe el tipo de reinas de belleza de los 60 regidas por patrones estéticos occidentales, pero un poco más latinas, de piel trigueña, alta estatura, facciones finas, menos delgadas, vestidos modernos, faldas a la moda pero blusas recatadas, poca expresión corporal y sonrisa reluciente.

Los sesenta eran los años de la minifalda, el amor libre, las drogas y el rock and roll, como anunciaba *El Tiempo*, en 1966: “El mundo ha empezado a observar la aparición de una generación de jóvenes en E.U. Los *hippies* rompen con los hábitos de la sociedad de consumo, visten de colores, fuman marihuana, toman LSD, practican el amor libre y se reúnen en comunas”.

Los ecos de la contracultura sesentera norteamericana, de alguna manera se filtrarían en la manera de concebir la belleza, de pensar, de vestirse, de recrearse, o de vivir la vida en la mujer espectadora de la prensa y las revistas de Estados Unidos y Europa.

En Colombia, la revista *Cromos*, exponía escasamente la belleza, o moda hippie y sus costumbres, dado su carácter conservador, tradicional y elitista, se limitaba a describir la belleza y moda clásica, o distinguida como de las beldades monárquicas Europeas, o las actrices y modelos Europeos; en la moda, la minifalda, los peinados o el maquillaje, pero no daba modelos de la irreverencia cultural e ideológica de Norteamérica y Europa, o propios de la contracultura, salvo raras excepciones más bien confusas, o hasta entrados los 70.

En la imagen No. 118, que es tomada del *El Tiempo*, por no hallar una mujer *hippie* en *Cromos*, una mujer estadounidense muy diferente a las modelos de la revista, fue retratada con su compañero flautista y *hippie*.

Mujer sin maquillaje, ropa holgada, sin joyas, peso medio, era la anti-diva del cine, de las modelos twiggy o anoréxicas de los 60.

No hay sumisión ni lucha entre sexos, sólo igualdad y pacifismo, los valores de la contracultura sesentera.



Imagen No. 118, *El Tiempo*, 1966. “*Furor Hippie*”

La mujer *hippie*, estaba lejos de ser el estereotipo de mujer sexy y seductora, o de regirse por la presión cultural de la estética normativa o tradicional.

Lo que se puede sugerir es que a *Cromos* no le interesaba exhibir la imagen de mujer *hippie*, ni una imagen de mujer rebelde que valorara más los pensamientos políticos, el arte, y las relaciones libres con el sexo opuesto. Por lo que se puede considerar que *Cromos* podría dar continuidad con la imagen habitual y conservadora de mujer glamorosa. Es decir, valdría tener en cuenta que las imágenes relataban cómo la mujer *Cromos* de los sesenta vivía en un mundo invadido de belleza, cine y moda, ajena a los movimientos ideológicos internacionales.



Imagen No. 119, Portada, abril 2-1975



Imagen No 120, *Cromos*, 1975, Dic. 10:17

Claudia de Colombia, fue de las primeras divas de la canción romántica, de belleza latina, sonrisa reluciente, cabello oscuro y *sex-appeal* discreto.

Al lado, izq. Portada fresca y recatada de Claudia en el Canal de Panamá.

Para 1975 empezó a observarse la imagen de belleza menos nórdica, de modelos, o cantantes muy populares, como Claudia de Colombia, imagen No. 119 y 120, de rasgos latinos y talento musical, que sonriente y complaciente protagonizaba una portada en *Cromos*, -marzo 27,1975- teniendo de fondo el canal de Panamá, tema polémico del momento por la recién reiteración de soberanía dada por López Michelsen. (*Cromos*, 2 abril, 1975: 89).

Se puede apreciar que tal vez, en 1975 con el fin del *Frente Nacional*, nació un nueva lente y criterio periodístico que combinaba belleza y talento nacional con hechos inmediatos de la política colombiana.

Se podría considerar que en *Cromos* durante la mayor parte de 1975, la belleza internacional y nacional pasó a un competido segundo plano y aparecieron imágenes de otras mujeres, colombianas, de profesiones más realistas, menos imitadoras de la be-

lleza internacional, más cotidianas, sencillas y espontáneas. Se pretendía abrir nuevos temas, más populares, y aunque no se percibía un fijo propósito de exaltar a la mujer en áreas nuevas, su aparición, sin ningún propósito seductor era inevitable porque la realidad nacional se estaba reflejando en *Cromos* a comparación de los años anteriores.

Esto no significaba que el elemento erótico y la apología a la beldad femenina se descartaran de la revista, éstos seguían presentes, posiblemente para conservar la atracción del espectador masculino y la necesidad de la mujer de tener un ideal de belleza.

Las imágenes de 1975 se distinguían por ser de mujeres que trabajaban en empleos vinculados con el arte, como el de la poeta Dora Castellanos (Imagen No.121), que aunque no se destacaba por su belleza y sensualidad era de facciones trigueñas, con educación, cultura y relaciones sociales privilegiadas.

Otro era el caso de la obrera o empleada de fábrica que como consecuencia del proceso de modernización e industrialización del país, requería mano de obra femenina barata. Estos trabajos donde la belleza no era importante, fueron ilustrados en la revista, como una labor innovadora, más no por ser obra de mujeres trabajadoras.



Imagen No.121, *Cromos*, 1969
Feb. 17: 9

Imagen No 122, *Cromos*, 1975, Dic.
24:59

En este caso, la imagen No. 122, se refiere a los adornos navideños de manufactura nacional, elaborados por empleadas jóvenes, trigueñas, que no exhibían su cuerpo

uniformado; lo importante era resaltar el trabajo con las manos y la boca, adquirir y demostrar habilidad manual y aprender el oficio.

Por otra parte, existía en *Cromos* la imagen de 'otra' mujer, la considerada menos hermosa, menos afortunada por atributos físicos y ubicaciones sociales. Esta mujer era la marginada, se escenificaba como la indígena, la campesina, la obrera; de piel trigüeña, morena o negra, de baja estatura, de cabello oscuro, ropa sencilla, humilde, y en estado anímico de tristeza, dedicación, abandono, o desilusión.

Este tipo de mujer ocupó su lugar en las fotografías y artículos de la revista, ya que ésta se preocupó, a través de los años, por transmitir imágenes y textos de áreas y personas humildes y aisladas del país, o, de mujeres colombianas en condiciones degradantes como prostitutas, campesinas sin recursos, indígenas aisladas, o, mujeres de raza negra, sin techo ni trabajo.

Indígenas de exhibición como parte de una cultura ignorada, fea, agreste; mujeres víctimas de inundaciones, marginadas, con hijos, en la pobreza absoluta, de tez oscura y rasgos pequeños, el opuesto de belleza ideal que proponía *Cromos*, probablemente para inspirar compasión y curiosidad.

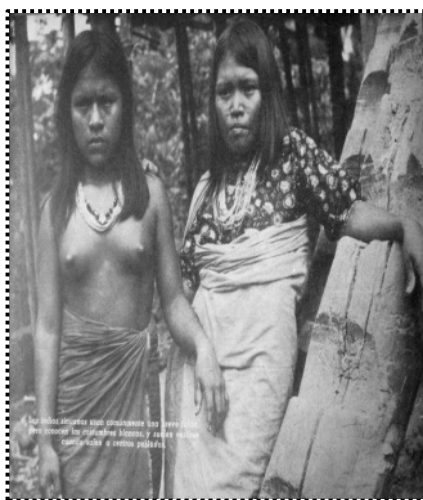


Imagen No. 124, Cromos, 1958, Sept. 1:49



Imagen No.125, Cromos, 1975, Dic. 3:99

En la imagen No. 124, mujeres indígenas del Sinú eran fotografiadas por su exótica manera de vestir y por conservar maneras de vida ancestrales, aún conociendo las costumbres citadinas. Se observaban jóvenes de rasgos pequeños, morenas, con adornos autóctonos como collares, faldas formadas de mantos de tela, pelo lacio, y mirada temerosa y seria.

Al igual ocurre en la imagen No. 125, en la que se trata de dos mujeres dentro de un rancho de paja inundado por las lluvias de la costa colombiana. Eran mujeres de raza mestiza o negra, desnutridas, naturales e ingenuas, que en medio de su cruel condición sanitaria sonríen o callan.

La belleza de éste tipo de mujeres se repite sin cambios en sus condiciones, durante todo el periodo de análisis. Puede sugerir la persistencia del retrato preformativo de la belleza de la pobreza, de otra raza ajena, otra realidad, para que la espectadora/or se animara compasivamente a sentirse afortunado o a buscar algún medio caritativo para ayudar, más no para propiciar un cambio estructural de la pobreza y la valoración de otra opción de belleza.

De esta forma se observa, la exposición de dos realidades que enfocaban “la dictadura de la belleza” (Lourdes Ventura, 2000:17) en la revista *Cromos*: la mujer en la ciudad y en el ámbito artístico que imperaba en la revista y cumplía con los parámetros occidentales de ideal físico, nivel social alto, educación y/o fama; y, la ‘otra’ mujer, la del campo, o la fabrica, ajena al contexto imaginario de *Cromos*, que sin cumplir los cánones occidentales de belleza, por lo menos era joven y permitía ser fotografiada, para mostrar, como se sugiere, lo que no era la mujer ideal o, la que no se apreciaba como bella, es decir la pobre, o la obrera.

Así entre los 50 y 60, existía en la revista, si se quiere, un limitado espacio para una mujer promedio, que no fuera tan hermosa, o una mujer más corriente que sobresaliera en su trabajo, hogar o estudio. Es así como “la modernidad expone una mujer estereotipada como las de los films, la publicidad, o las revistas, como si fueran mujeres con una identidad fija, de esencia inmutable y sin posibilidad de cambio”. (Lola Luna, 2004:33).

La estereotipación de la belleza femenina en *Cromos* podía ser una forma subrepticia de imponer la belleza irreal por medio de imágenes preformativas. Es decir, *Cromos* publicaba una imagen o fotografía de mujer ‘bella’ idealizada y distante, que expuesta en forma periódica, visual y repetida durante más de 20 años delineaba a la mujer perfecta físicamente, actriz, reina o modelo junto a otra mujer de raza diferente, marginada y pobre, esta lógica visual se convertía en una concepción única y preformada de lo que se podía ser como mujer físicamente hablando.

De ésta forma cabe considerar que *Cromos* adecuó la mirada del espectador/a a apreciar la belleza dentro del término de Kaja Silverman, de lo ‘dado a ver’, es decir, la belleza normativa, conocida, divulgada y anglosajona como regla estereotípica de va-

loración. Ya que “Lo dado a ver” está tan profundamente ‘dentro de nosotros’, que casi automáticamente registramos ciertos significados normativos cuando percibimos por ejemplo, una piel negra, una morfología femenina o la ropa harapienta de un indigente. E incluso en el caso en que pudiéramos aprehender el mundo a través de otra retícula representacional, ‘lo dado a ver’ prevalecería en el *socios* mas amplio y por tanto en el ilocalizable sitio de la cámara /*mirada*. (Silverman, 2009: 230).

3. 2 La mujer erótica: actriz-modelo-reina

Las fotografías de las mujeres extranjeras en *Cromos*, obviando las publicitarias, se caracterizaron por su carácter sensual, que como es lógico, fue aumentado con los años, sin caer en modelos demasiado atrevidos y conservando su moderación y sutileza. En cambio, la mujer colombiana fue retratada siempre bajo códigos fotográficos recatados y discretos que no podían evidenciar miradas fuertes, poses insinuantes o exhibiciones corporales lascivas.

Una buena parte de la mujer de *Cromos* disfrutaba ser mirada, como vemos en las imágenes 126 y 127. Siempre que las actrices o modelos posaban su cuerpo ante la cámara, sonreían, y miraban al frente, o permitían que se les apreciara su mirada, una mirada seductora, que exponía con reparo partes sensuales de su cuerpo y rostro. Se puede decir que la revista estaba barnizada de una tenue estética femenina de la seducción. (Alain Corbin, 2005: 111).



Imagen No. 126, *Cromos*, 1958,
Sept.15:65



ImagenNo.127, *Cromos*, 1969,
Mar.17:65

“Se le establecía a la mujer el rol social de revelar su cuerpo como la medida de su ser”. (Tania Milena Lizarazo, 2005: 38). Esta podría ser la consigna general de la mujer *Cromos*, que aunque no era una revista femenina, ni masculina, tenía como parte de

su esencia visual la connotación erótica del ser mujer. De ésta manera, al lado de los artículos de actualidad y variados temas, existía alguna fotografía llamativa de alguna mujer en traje de baño, o con un vestido escotado y ceñido, o, mostrando una falda corta, una boca semi abierta, con las manos en el cuello, o en poses de modelo, levantando el mentón, mirando de frente con las manos en la cintura, abrazando a un hombre o acariciando algo.

Las situaciones e imágenes variaban mucho, pero siempre estaban bajo los códigos preformativos de seducción, y decían siempre: 'La mujer se muestra y le gusta ser mirada por el hombre', como diría Berger.

Dentro del recato normativo del periodo y de la sociedad colombiana, muchas imágenes corporales de mujeres debían insinuar un erotismo que no siempre se podría calificar de explícito, salvo para los 69 y 75 que se retrataban más partes normalmente ocultas del cuerpo, como torsos desnudos, piernas, senos, y posiciones más sugestivas con respecto al hombre o al espectador/a.

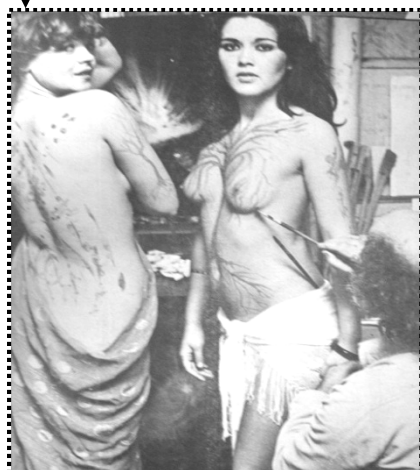
La imaginaria erótica de la revista dibujaba el estereotipo de mujer sensual, de cuerpo esbelto, blanco, joven, alegre, adinerado y plácido. No existía espacio para otros cuerpos de mujer. Podemos ver el cambio de los enfoques ya que en el 58 (Imagen No. 126) se mostraba el cuerpo menos, pero se exaltaban las joyas, el rostro, el maquillaje cargado; podía existir mucha sensualidad en los hombros, el pecho, la boca entreabierta, y la actitud de goce.

En la Imagen No. 127, la actriz, Natalie Wood, aparece de cuerpo entero, con un diéptico color rojo de fondo, exhibe sin ninguna vergüenza su espalda, y mira hacia atrás al espectador. Ataviada con un elegante peinado de copa en la coronilla y capul, maquillada, con joyas, abraza tímidamente un suave manto de plumas blancas que cae por delante de su torso descubierto, y muestra como única prenda unos calzoncitos brillantes. Se sitúa en medio de unas cortinas amarillas y fondo rojo, a manera de escenario llamativo, y tiene una posición ingenua pero maliciosa al mismo tiempo.

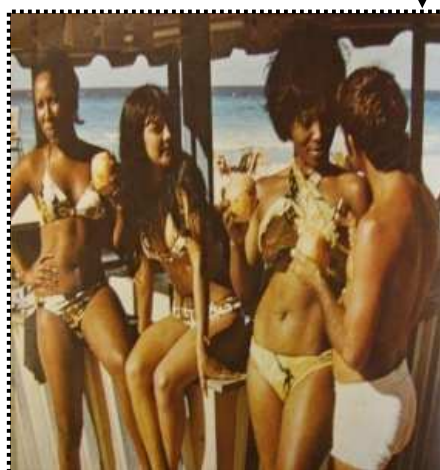
Según el tamaño de las imágenes, la sensualidad de los 60 se mostraba, si se quiere, aún insinuante, pero descarada si se compara con la de 1958 y con la 1975, porque los formatos disminuyen notablemente en 1975. Las imágenes de mujeres que en 1969 ocupaban media página o completa (tamaño oficio), en 1975 se reducen al 35% del tamaño; en 1975 seguían en blanco y negro, pero el grado de erotismo corporal se estancó con la aparición de la publicidad seductora, pasional, que ocupaba a veces la página entera, con brillo y color.

La idea de sensualidad que se ofrecía tenía los mismos parámetros en los tres periodos, la mujer como “objeto construido ostensiblemente en función de los deseos y fantasías masculinos: pecho voluminoso... posturas incitadoras, hipererotización de la mirada y la boca.” (Lipovetsky, 1997:162), espaldas, abdómenes, y miradas directas.

En 1975, se publicaban mujeres de color, senos descubiertos, miradas de frente, mar cubano, bebidas psicoactivas, hombres que miran: conciben la plácida e irreal belleza y erotismo Colombiano.



*Imagen No. 128, Cromos, 1975.
Dic.17:21. Ampliada*



*Imagen No. 129, Cromos, 1975. Abril
10:16. (Formato grande)*

Las imágenes del 75 tienen un notable cambio estético y de cantidad en los 10 primeros meses del año. Por un lado se muestra más el cuerpo, como hemos dicho, el de mujeres extranjeras, y se reduce el tamaño y el número de imágenes de mujeres, salvo el de las reinas nacionales que aparecen de nuevo cerca del fin del año.

La imagen No. 128 habla del arte de pintar sobre el cuerpo de la mujer, existe un contacto con un hombre por medio de su pincel, es una toma de dos mujeres con el torso desnudo al mismo tiempo, lo que le otorga mayor carga erótica y, a la vez el hombre está mirando a las mujeres que ha delineado sobre su cuerpo desnudo. Las dos mujeres miran al espectador, no sonríen pero actúan a propósito para el/la que las mira.

Por otro lado, la Imagen No. 129, también es compartida, tres mujeres en bikini acompañan a un hombre en traje de baño, están en una playa de Cuba, toman un coctel. Lo novedoso es que eran cuatro personas en una playa, lugar paradisíaco por excelencia, y dos de las mujeres eran de raza negra.

De ésta manera la etnia de las mujeres *Cromos* empieza a cambiar, teniendo en cuenta que el director de la revista en éste año era cubano. Pero así fueran Cubanas, éstas son las primeras mujeres de color que no aparecen en *Cromos* como marginadas, o pobres como en las imágenes de las habitantes del Chocó, Sinú o Putumayo. Estas son mujeres plácidas, voluptuosas, coquetas, sonrientes y extranjeras que se mostraban a la mirada masculina. Además, existe contacto visual entre las mujeres y el hombre, una actitud que proporcionaba mayor erotismo a la fotografía de 1975 y a la imagen que se quería vender del turismo cubano.

Las reinas de belleza, aunque disminuyeron notablemente en el primer semestre de 1975 como representantes de la cultura, el folclor, y la feminidad de la mujer colombiana, estaban presentes en todas las ediciones de *Cromos* y competían con las actrices internacionales del cine. Sus enfoques eran menos eróticos aunque se exhibieran en trajes de baño, lucían siempre discretas, bien fuera de pie o sentadas, con mirada directa, sonrisa tenue, poses erguidas. Su imagen de reina pretendía la elegancia y porte, cuando estaba en medio de actividades sociales y políticas importantes, coronaciones, o desfiles en la ciudad.

A su vez, Las modelos eran siempre idealizadas como elegantes, delgadas, y felices. Exhibían la moda Colombiana e internacional de forma discreta, con poses tenues de sensualidad a diferencia de las extranjeras

Desde esta contexto, *Cromos* se podría considerar como una revista reforzadora y constante de la historia del estereotipo erótico de la imagen de mujer colombiana y extranjera, cada una dentro de sus proporciones, y construida desde y, para la mirada masculina.

La repetición de éste tipo de enfoque erótico con sus imágenes discretamente codificadas, conformaron un entramado de miradas e imágenes preformativas que “con su evolución histórica en cuanto estrategia de reproducción social están directamente implicados en un discurso que circunscribe a la mujer en lo sexual, la ata a la sexualidad; hace de ella la representación absoluta, el escenario fálico. (Teresa de Lauretis, 1984:45)



Imagen No. 130, *Cromos*, 1958, jul.28:40

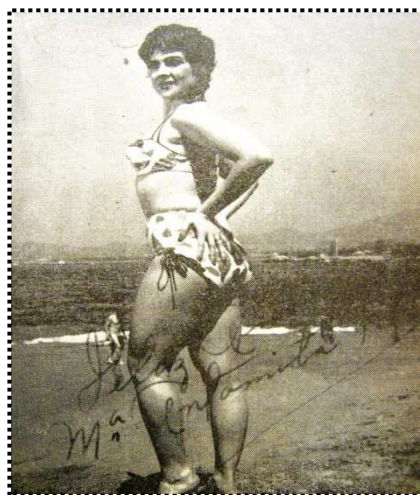


Imagen No. 131, *Cromos*, 1958, En20:5

La reina en la Imagen No. 130, tenía la opción de convertirse en el sueño de toda mujer joven colombiana que sólo ojeara la revista *Cromos*. En la toma aparece coronada una estudiante, reina del deporte en la Universidad Tadeo Lozano. La mujer aparece sentada en su trono, con corona y cetro, tal vez asustada por la emoción y la presencia del hombre mayor que le acomoda su título.

El hecho de que fuera un concurso de belleza en un medio académico le otorga un estatus educativo y cultural elevado a la representante, sin señales de erotismo explícito, pero la enaltecía aún más, su porte, distinción y fotogenia, ya que las mujeres reinas eran las más fotografiadas en *Cromos* y para esto debían tener una empatía especial con las cámaras, el recato y la moderación escénica y emocional.

En cambio, la imagen No. 131, que es una reina Mexicana, está en una pose, si se quiere, ordinaria, porque el enfoque retrata sus manos sobre las caderas y el lente muestra su cuerpo desde atrás. Se muestra una vez más que la mujer del exterior tenía unos códigos expresivos menos sofisticados que las reinas Colombianas, vistas como estereotipos de distinción, ejemplo de actitudes mesuradas y discretas.

Nos dice al respecto Gerardo Peña Castro: “el estereotipo usual de reina de los 50, era la señorita distinguida, de linaje aristocrático, de buenas maneras, elegante y estilizada” (2005: 52). De ésta forma Colombia se ha caracterizado por ser un país de reinas, conocido por sus mujeres exóticas, o fuente de mujeres para la atracción turística, estereotipo dado por la sistematización visual erotizada de su físico, temperamento y etnia en los medios de comunicación.

3.3 La mujer luchadora: madre del hogar-empleada-laboriosa-política-rebelde-trabajadora.

La revista *Cromos* ha catalogado en diversos formatos las imágenes de laboriosidad y lucha femenina, predominando la mujer trabajadora, asalariada, madre, en las áreas del hogar, arte, periodismo y labores de servicio

Realidad lejana dentro de un mundo pobre, el de las familias vejadas del Putumayo junto a la aristocrática y conflictiva familia de los Kennedy en Estados Unidos. Coinciden en la dedicación y tolerancia de la Madre.



Imagen No. 132, Cromos, 1969, Mar.3:12



Imagen No. 133, Cromos, 1975, Dic.10:76

Las imágenes relativas a las de ama de casa, hogar y madre fueron menos frecuentes excepto algunos casos de familias de poder, tradición y fama internacional como la difícil vida de la madre de los Kennedy (Imagen No. 132). En el extremo marginal, la familia de color del Putumayo (Imagen No. 133) que cuida a su hijo enfermo de malaria en medio de una choza sin enseres, ni medios sanitarios, y con dos hijos más.

Se observa entonces, a la madre campesina ajena a cualquier método de planificación y educación, y la madre educada, acomodada y vinculada a la política. Dos escenas que connotan el sufrimiento de la Madre, que no fueron características de ningún año histórico escogido, y que tenían en común el legado tradicional donde “es notorio el control acentuado sobre la movilidad femenina, ligado a la función reproductiva y a los roles diseñados para la mujer. La responsabilidad femenina en la función reproductiva -filiación legítima- en la estructura patriarcal, centra la mujer en el territorio hogareño, para mantenerla preventivamente dentro de los cánones reproductivos, restándole oportunidades de transgredir la pauta”. (Virginia Gutiérrez de Pineda, 1988: 30).

El parámetro icónico y preformativo de la familia élite y la alienada, de la mujer entregada a sus hijos y familia, categoriza dos extremos de formas de vida como la única realidad visible y posible en el mundo imaginario colombiano de *Cromos*.

Paralelamente aparecían fotografías de mujeres trabajadoras en otros ámbitos, que no dejaban de ser tradicionales y femeninos como la modistería (Imagen No.133), mujer que se ilustra en su labor, sentada, trabajando con su máquina de coser, una mujer seria, entregada, de edad media, y escasos recursos; o la literatura, un caso diferente, en el caso de la novelista Flor Romero, Imagen No. 134; donde se le puede apreciar como una mujer sofisticada y hermosa; a quien *Cromos* retrata calculadamente con una pose para que 'lo dado a ver' fuera su perfil romántico, triste y soñador. A su vez, el libro que ha escrito plantea el tema del ex militar, imagen típica de masculinidad y conservadurismo.



Imagen No 134, *Cromos*, 1975, Sept.23:31



Imagen No. 135, *Cromos*, 1969, En.27:8

Así, la revista *Cromos* exponía patrones de desempeños femeninos, preestablecidos y arraigados, de diferentes condiciones sociales y educativas, siendo muy escasas las imágenes de mujeres en actividades que no fueran relacionadas, con el cuidado del otro, las ciencias humanas, sociales, artísticas, artesanales, o de servicios.

Las mujeres en la política han tenido un reducido nivel iconológico en *Cromos*, pero no han sido ignoradas por las ilustraciones periodísticas. Vale la pena resaltar que en 1958, recién aprobado el voto femenino, aparecieron algunas de las primeras mujeres en la escena política como Esmeralda Arboleda, o las escasas manifestaciones femeninas que sólo se registran en Abril de 1958, cuando recién se aprobó y ejecutó el sufragio femenino, exigiendo justicia y aclamación del partido liberal, (Imagen No. 136).

Otro ejemplo de lucha política registrado fue la post-candidatura de María Eugenia Rojas, las sindicales inconformes en el 75, o, los casos insólitos de gobernadoras del Chocó y San Andrés, curiosamente de las regiones más olvidadas del país, páginas 94,36, y 93.



Imagen No. 136, Cromos, 1958, Jul.21:38. (Día: 16 abril) reducida

En la fotografía No. 136, se aprecia que mujeres de todas las edades acudían a las calles para apoyar al Frente Nacional y a Alberto Lleras Camargo, según el pie de foto.

El enfoque en primer plano lo hacían dos mujeres de mediana y avanzada edad y luego, una más joven, hermosa y arreglada para demostrar visualmente la importancia y activa participación de todo tipo de mujer, e incentivar a un gran número de mujeres a tomar la misma posición política y pública, sin importar la edad, la belleza o la clase social.

En el fondo se aprecian un grupo de hombres que observaban y participaban con entusiasmo en la manifestación. Esto podría significar la igualdad de posiciones ante el sexo masculino pero en grupos separados o guardando distancias, y la actitud de lucha de toda la sociedad, hombres y mujeres, para definir su posición política liberal. Fue una toma activa y enérgica, y el hecho de que las mujeres estuvieran con la boca abierta, el rostro recio, la actitud segura, denotaría comunicación, participación, exigencia, acción ciudadana.

La imagen No. 137, de 1958 registrada en un formato muy reducido, la primera reunión del Congreso de Parlamentarias en Cali, presidido por mujeres, entre ellas Esmeralda Arboleda, y otras. Es una imagen no enfocada como la que se le tomaría a una reina, donde se vería parte de su cuerpo o su rostro en primer plano y sonriente. Estas mujeres parlamentarias eran de mediana edad, elegantes, serias, en actitud expectante. Su físico era el de la mujer colombiana promedio, acomodada y con educación. No existían otras etnias, ni mujeres de origen humilde. Acudían a un recinto oficial y no

sobresalían por su físico, más por educación y estatus económico y político, por lo tanto se salían del contexto normativo de la mujer en *Cromos*.

En la Imagen No. 138, aparecía Margot Ricci, pionera en el periodismo Colombiano crítico y audaz, en un papel poco convencional para la mujer, entrevistando al político Santofimio Botero. Se podría decir que era una mujer que intervenía en la política como entrevistadora, y es enfocada en una toma distante para que sobresaliera el recinto donde se desenvuelve el entrevistado. En efecto, se le da más importancia al personaje, su lugar de trabajo, y no a la mujer, discreta y seria, que hacía el reportaje.

1958, Las mujeres unidas por su participación política, como señoras de mediana edad, conservadoras pero luchadoras. Foto ampliada.



Imagen No. 137, Cromos, 1975, abril 24:7

1975, La mujer enfrenta sola el mundo del periodismo político, está actualizada, joven, trabaja en un medio público. Foto reducida



Imagen No. 138, Cromos, 1958, Jun.30: 39

A pesar de que las áreas femeninas de trabajo, lucha y protagonismo laboral han aumentado en los años del presente análisis, tales actuaciones preformativas han sido limitadas, lentas y provienen generalmente de las aptitudes que ha desarrollado la mujer por su labor educativa, comunicacional, servicial, y social, actuaciones conservadoras que partían de sus primeros oficios como arquetipo de dadora de vida, administración y cuidado del hogar, artesana y esposa.

Se podría realizar la siguiente conjetura; las mujeres que trabajaban en cargos públicos, las profesionales y la políticas no son suficientemente retratadas por *Cromos*, salvo algunas excepciones, de 1958 y 1975, el primero por ser año inmediatamente posterior a la práctica del sufragio femenino ya que también por tal hecho se publicó en *Cromos* de Octubre de 1958, la vida de 4 mujeres en la política, y el segundo, por ser el año Internacional de la Mujer y el inicio de un gobierno liberal opositor al Frente Nacional, percibido con preponderancia conservadora y progresista al mismo tiempo.

3.4 La mujer Víctima: vejada-maltratada-excluida-marginada-pobre-presidiaria

Como se había considerado, la imagen estereotípica de mujer víctima y sus derivaciones, se representaban en muchas escenas artísticas, como maltratada, mártir, sometida por un hombre, o asustada generalmente en representaciones románticas de las fotonovelas, cine y teatro del 58 y 69. Pero partiendo de hechos reales fue posible encontrar diversas fotografías que agredían o vejaban de una u otra forma a la mujer colombiana de *Cromos*.



1958, La madre víctima de violencia en Colombia.

Un dibujo al fondo de una madre campesina con su hijo muerto, de frente tres mujeres tristes y decepcionadas por ésta tragedia, en manifestación por la esperanza de rescate ante el periodo de la violencia, y la esperanza del Frente Nacional

Imagen No. 139, *Cromos*, 1958. Jul.21:38 Reducida

Entendiendo el cruento periodo de violencia en las regiones rurales del Tolima, en abril de 1958 las madres salieron a la calle, (imagen No. 139) y aclamaron en medio de su sufrimiento por un gobierno nuevo y redentor, como se esperaba fuera el Frente Nacional, para que rescatara las víctimas inocentes. Estas mujeres que enfocaba la revista *Cromos* no eran las campesinas o indígenas, eran otro grupo, mujeres mayores de la ciudad que estaban manifestando su conciencia política, desde la victimización femenina.

Las más humildes no figuran en la foto sino en un dibujo de cartel al fondo y arriba de la fotografía, como una imagen preformativa típica que evoca y resalta la 'piedad de la madre', actitud famosa y repetida por la historia del arte y el cristianismo, y que solicita ayuda reforzando la consabida visión preformativa de martirio y maternidad de la mujer/hijo desvalido/padre dominante y violento: la normatividad patriarcal.

Las mujeres conflictivas o rebeldes empiezan a tomar partido en el 69, probablemente como parte de la oleada de manifestaciones por los derechos humanos en el ámbito internacional, como en el caso de la imagen No. 140, donde una mujer mexicana, en México, es detenida por dos policías, y *Cromos* anotaba: "Durante 1968, las principales

capitales latinoamericanas fueron escenario de una violenta reacción estudiantil. Si bien, sólo México albergó las dimensiones que alcanzaron los sucesos de Mayo en París, la obra revela un verdadero desafío" (Cromos, Feb.10, 1969:23)

La Rebelde detenida en revuelta estudiantil- México



Imagen No. 141, Cromos, 1969, Feb.10:23. Ampliada

La Presidiaria extranjera traficante encarcelada



Imagen No, 142, Cromos, 1975, Mar27:76. Reducida

Estas eran mujeres que sobresalían de algún modo por retar al Estado, o a la justicia, como la mujer extranjera tras las rejas detenida por vender marihuana en Bogotá, (imágenes No. 141 y 142). De manera que las imágenes renovadoras tenían que ver con la ruptura de reglas y eran evocadas por mujeres extranjeras, en cambio las imágenes marginales, pasivas y pobres eran de mujeres colombianas.

El caso de típica vejación extranjera que valió determinar, sobresalía por un montaje en una fotografía de una mujer desnuda, asustada, con la mirada al vacío, al lado de una foto de Hitler de frente y otros hombres vestidos arriba de la mujer indefensa, detrás de ella y con una mano abierta que trataba de tocarla.

El artículo se refería al holocausto judío, al desprecio de Hitler hacia la mujer judía y la imposición de la ideología fascista de regresar a la mujer al hogar a tener hijos arios, (Imagen No.143). *Cromos*, para reforzar la perversión de Hitler sobre la mujer de la imagen anotaba: "*Las mujeres eran plasmadas desde pequeñas para tener físico saludable y vocación solamente doméstica...las monitoras nazis de los jóvenes les recalcan su deber de ser madres*" (Cromos, 1969, Mar.31:9)

El siguiente enfoque fotográfico (Imagen No. 145) fue el de una mujer indígena chibcha de Chía (Cundinamarca), que fue despojada de sus tierras ancestrales y se vio obligada a trabajar en la Iglesia del pueblo. La mujer aparece, vestida de campesina, sola, decaída, en un terreno baldío, brumoso y desolado.

La humillada-violada

Imagen No. 143, Cromos, 1969, Mar.27:31, reducida

La negra-marginada

Imagen No. 144, Cromos, 1975, Mar.27:31, reducida

La solitaria y pobre campesina

Imagen No. 145, Cromos, 1975, Abr.24:80, reducida

La mujer de raza negra de la imagen 144, era de Turbo, Antioquia, zona marginada del país, donde la mujer vivía en precarias condiciones infraestructurales y sanitarias; le tocaba ir al río a lavar su ropa, exponerse al sol, a trabajar en una nociva posición para su cuerpo, sentada en un muelle, sola y expuesta al peligro de la naturaleza.

Vale resaltar que ninguna de éstas mujeres mira la cámara, era tal la imagen despreciativa que se intentaba dar de ellas, que no se deseaba involucrar al espectador, sino alejarlo para no afectarlo en demasía.

Se puede considerar que las mujeres marginadas en *Cromos* fueron incluidas dentro del parámetro estereotípico de la exclusión y estatismo, porque eran visiones o enfoques que transcurren en un tiempo detenido, que no tenían transformación a través del periodo de análisis, éstas revestían el mismo contexto, la Colombia pobre y apartada que se apreciaba en un ámbito ahistórico, discontinuo, e indefinido.

La prolongación de los estereotipos femeninos anteriormente ilustrados ha contribuido a que fuera más difícil para la mujer romper viejos paradigmas o roles que la encajaban en espacios privados, escenarios lúgubres, oficios feminizados y actitudes de victimización y degradación.

“La representación de lo femenino codificada en roles constituye un mecanismo de perpetuación del confinamiento de las mujeres en la esfera de lo privado. El establecimiento de roles anula la posible diversidad de la situación real de las mujeres...en los

medios de comunicación su presencia es secundaria cuando no inexistente, en todos los espacios prestigiados como el laboral, económico, científico, etc. Pese al avance en el incremento de la representación, sigue permaneciendo en un segundo plano en el espacio político.”(Ana Jorge Alonso, 2004: 60-61)

Los hippies de los años 70 fueron parte de los resquicios del conglomerado imaginario de la década del 60, que escasamente figuraron en *Cromos*, y aparecieron en 1975, como una comuna de un barrio popular de Bogotá, imagen No. 146, en donde convivían libremente hombres y mujeres rebeldes, que compartían los ideales del amor y la paz, el consumo de marihuana ('la mejor es colombiana', titula *Cromos*, 1975, Abr.24) y la música rock.

En la imagen dos de las mujeres tenían un niño en brazos, las otras tenían una actitud despreocupada y libertaria. Se podría deducir que eran mujeres desapegadas a las reglas sociales y vivían a su manera, dentro de las posibilidades de libertad personales y de su comunidad.



Imagen No. 146, *Cromos*, 1975, Abr.3:28-29



Imagen No. 147, *Cromos*, 1975, Abr.17:29

En la imagen No. 147, un grupo de jóvenes usaban marihuana para 'hablar con el más allá.' En el extremo derecho una mujer se confunde porque no era la típica *hippie* de cabello largo y blusa suelta, llevaba pelo corto y un suéter con camisa, se podría sugerir que era una mujer que compartía igual que sus amigos, se podría catalogar de pensamiento liberal, rebelde y diferente por su apariencia y actitud ambigua.

A lo largo del análisis hemos reiterado cómo por medio de la imagen periodística e ilustrativa de *Cromos*, existieron imágenes de mujeres educadas, famosas, poderosas y trabajadoras, y, por otro lado, existieron imágenes de mujeres menos afortunadas que

pervivieron de manera inevitable, y paupérrima, transmitiendo de ésta manera patrones de feminidad que se ajustaron a los escenarios y problemas sociales, hasta conformar un estereotipo de mujer sufrida o victimizada como símbolo identitario de una parte de Colombia.

“La mujer accede a la identidad a través de una red discursiva, históricamente localizada, que la precede” esta afirmación de Butler confirma que la imagen de pobreza y alienación de la mujer dada por el periodismo fotográfico de *Cromos*, y un contexto en gran parte degradado como el Colombiano, pueden haber sido los perpetuadores de la imagen de la victimización estereotipada femenina y no a la naturaleza innata o a la inevitable vida desgraciada de muchas mujeres colombianas (Butler, 1990:279).

La trabajadora sexual



Imagen No. 148, Cromos, 1968, Jun.10:19. Reducida

La Vendedora de la calle



Imagen No. 149, Cromos, 1968, Jun. 10: 19. Reducida.

Para constatar de nuevo dicha afirmación, podemos observar las mujeres que trabajan en la jornada nocturna bogotana, como vendedoras ambulantes y prostitutas que fueron retratadas por *Cromos* de forma espontánea en medio de su labor.

Las trabajadoras sexuales de la Imagen No. 148 (arriba) se observan de pie, exhibiendo parte de su cuerpo para atraer a sus clientes, eran jóvenes y atractivas, no miran la cámara porque saben que se les tilda por desprestigiar la moral. Eran mujeres catalogadas de ‘malas costumbres’, portadoras del ‘amor tarifado’ (la palabra prostituta no se menciona en *Cromos*) y su imagen luce despreciada, a la expectativa del transcurso de la noche. “*Mujeres de rostros escuálidos, mal pintadas y peor vestidas, que esperan la esquivada moneda que les dará para el diario sustento, aguardan con ansiedad al noctámbulo transeúnte*” (*Cromos*, Jun.10, 1968:19).

Las vendedoras de la noche, imagen No. 149, estaban sentadas, no les interesaba mostrar su cuerpo, se abrigaban, eran de mediana y mayor edad, miraban curiosas la cámara en una actitud expectante, ofrecían alguna bebida caliente, sin vergüenza, con avidez, en medio del frío, con el sacrificio y riesgo de exponerse a los peligros de la noche.

Estas dos fotografías, se constituyen como dos estereotipos de las ocupaciones nocturnas femeninas que a pesar de no ser comunes en *Cromos* hacían parte del imaginario social dentro del ámbito de labores recursivas y degradantes propias de la mujer en un medio que las propiciaba y las retrataba superficialmente.

Las fotografías que agredían más contundente a la mujer se observaron con mayor precisión y cantidad en el periodo de los 60 y 70. Eran escenas extranjeras entre multitudes, donde la mujer participaba activamente en manifestaciones políticas o donde era víctima de actos terroristas, como las Imágenes No. 150 en Portugal y la No. 151 en México, tomada en Mayo del 68 pero publicada en 1969 por *Cromos*.

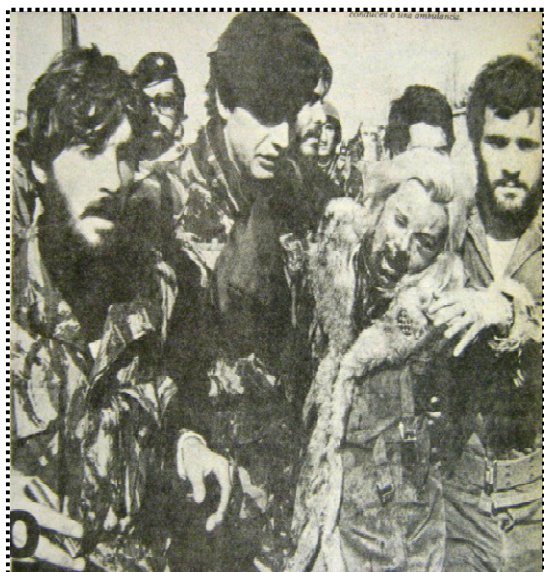


Imagen No. 150, Cromos, 1975, Jun.4:97

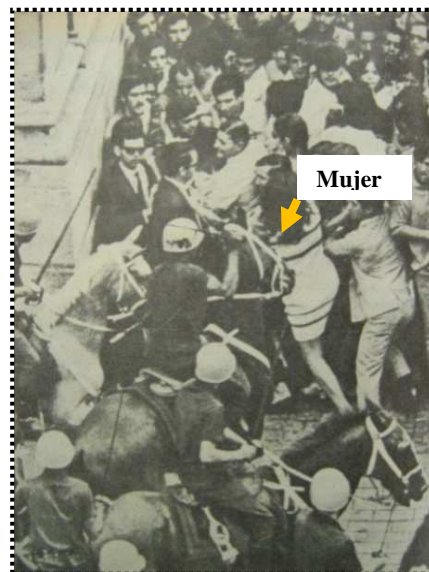


Imagen No. 151, Cromos, 1969, Feb.10:20. Reducida.

En los años de 1969 y 1975, *Cromos* registró en sus características crónicas internacionales, algunos de los movimientos sociales en que participó la mujer debido a las exigencias furiosas por los derechos humanos en Europa, Estados Unidos y Latinoamérica. Estas imágenes lograban impactar por las dramáticas actuaciones de inconformidad política, en donde la mujer empezaba a participar con mayor decisión y agresividad, pero a su vez, comenzaba a ser más atacada y fotografiada, no sólo como modelo de virtudes física y morales, sino como luchadora y agredida

En la imagen No. 150, una mujer es levantada por tres hombres jóvenes, vestidos con uniforme de guerra, estaban abatidos por la manera como su compañera de batalla fue atacada. La mujer casi sin fuerzas, se hallaba herida, sangrando, no tenía cómo caminar ni defenderse. Era la imagen, si se quiere, de una mujer que se uniformaba igual a los hombres y que pese a su debilidad física se enfrentaba a la oposición.

La imagen No. 151 se caracterizaría por la fuerza humana ante la multitud que se aglutinaba en un estrecho lugar, en donde una sola mujer vestida de traje formal y a la moda, ayudaba a empujar agresivamente a los hombres en la lucha contra la autoridad que estaba a punto de agredir.

Las dos imágenes destacan la igualdad de bríos de la mujer y el hombre que luchaban ante la agresión física de quien se les oponía. Una imagen de tanta dureza física a la mujer no se evidenció en las escenas reales de 1958 donde las mujeres sólo eran fotografiadas por su belleza, estatus social, y sufrimiento escénico extranjero.

Para sugerir y explicar cuantitativamente cómo la magnitud de los estereotipos característicos de la mujer en los escenarios de *Cromos* cambió, o permaneció estable, fue preciso detallar las graficas de las tablas No. 1, 2 y 3. (Ver anexos).

En consecuencia, se pudo comprobar que los estereotipos de victimización y erotización femenina tuvieron una constante presencia en los periodos de análisis, demostrando que a pesar de que las imágenes de las mujeres tuvieron renovaciones en el campo laboral, la estereotipación peyorativa o corporal seductora, disminuyó pero persistió. Lo que se sugiere puede ser un indicio para reiterar la definición preformativa, limitada y estática de la imagen de la mujer de acuerdo a la cultura de los medios de comunicación.

CONCLUSIONES

Las imágenes de la mujer colombiana construidas por la revista ilustrada *Cromos* a partir de las fotografías e ilustraciones de 1958, 1969 y 1975 fueron una muestra significativa para determinar su historia visual. Por medio de éstas se pudo definir una parte del texto iconográfico de la sociedad femenina y su interacción. Se logró determinar que la imagen de la mujer que se construyó se regía de acuerdo a parámetros normativos y conservadores, que de una manera u otra estructuraron estereotipos definidos de mujer dados por miradas culturales reiteradas y preformativas, las cuales durante el periodo de análisis se alejaron muy poco de la mirada patriarcal y tradicional, pero sin dejar de lado el enfoque vanguardista y moderno de la revista.

Entendiendo a la Revista *Cromos* como una 'pantalla' que transmitía imágenes de naturaleza periodística y especular, se puede considerar que la mujer que se estructuró se vio sujeta al discurso de la cultura dominante. Por lo tanto, las imágenes conformadas pueden ser denotadas como propias de una visión particular que tenía en su lente el objetivo de asombrar, de especular y de crear imaginarios que, falsos o verdaderos conformaron un perfil que iría definiendo lo que debía ser la mujer colombiana moderna, o la imagen que debía dar, sin tener en cuenta muchas veces los caracteres psíquicos que la identifican, su nivel educativo o social.

La imagen de mujer que se estructuró visualmente pudo denotar cambios formales y temáticos que partieron desde una visión extranjera, estadounidense o europea, pero que paulatinamente se fueron manifestando en expresiones de identidad colombiana dada en el tipo de belleza latina de la mujer, en la manera recatada de percibirse y exhibirse ante la mirada masculina, en la persistencia de la mujer en actividades de su supuesta naturaleza, en los trabajos remunerados y limitados a los que debía restringirse. La mujer colombiana se definió por las aspiraciones estéticas de su feminidad como su forma de mirar, de vestirse, de arreglarse, y hasta de hablar y pensar; todos rasgos y actos estilizados, que se forjaron conforme a la cultura colombiana en proceso de modernización; y a la apertura displicente de nuevas temáticas tanto sociales como políticas que involucraban a la mujer colombiana.

A partir del análisis se logró ver cómo la historia visual de la mujer colombiana puede conformarse desde los primeros síntomas icónicos que resultaban de los hechos y pensamientos que la revista *Cromos* percibía de la sociedad nacional e internacional, porque de una u otra manera, bien fuera por medio de tiras cómicas, fotografías calcu-

ladas, o enfoques espontáneos, se dibujaba una parte importante de lo que ocurría alrededor de la mujer y se podía percibir el contexto tensionante y conflictivo por el que pasaba la cultura, la industria y el Estado colombiano. Fue así como se percibieron hechos recientes de la época de la violencia de los 50 y la desproporción del desarrollo rural y urbano que confrontaba las precarias condiciones de la mujer campesina, la poca educación de la mujer obrera o los trabajos limitados de la mujer empleada, los inferiores estatus y escasos tipos de trabajo de la mujer profesional y tecnóloga.

Se logró notar la estructuración de un Estado en crisis que se empecinaba por alcanzar la modernidad y a la vez por conservar sus tradiciones, adaptándose y resistiéndose al mismo tiempo a los cambios legislativos que involucraban a la mujer frente a las novedades de la ciencia con respecto a la reproducción, a los nuevos decretos conyugales que la favorecían, a la posibilidad legal del divorcio, de la planificación familiar, a la negación del aborto, a la posibilidad de acceder a la educación pero sin dejar de lado los fines matrimoniales y familiares, a la libertad de exhibir su cuerpo pero de acuerdo con los patrones de belleza establecidos, y a la posibilidad de trabajar pero limitada-mente.

La mujer y la imagen que se conformó, vista desde el poder preformativo de la revista, se debatían entre la tradición y el cambio, lo nacional y lo extranjero, pero finalmente fue una imagen que se nacionalizó, y se delimitó bajo los patrones normativos establecidos. De ésta forma, la mujer colombiana vivió un proceso de cambio gradual como cierta amplitud de sus labores, su participación en la política, o la disminución del erotismo y la vejación, sin embargo siguió circunscrita en las áreas laborales conocidas como femeninas, de servicio, trabajos técnicos, artísticos, de bajo estatus laboral y sin una presencia importante de profesionales, científicas o políticas.

Se logró determinar, cómo se diferenció el tratamiento de la imagen de la mujer colombiana y la extranjera. La mujer extranjera se idealizó o fatalizó. Se idealizó especialmente desde el cine con sus divas, estrellas y mitos de belleza inalcanzable y erotismo sugerente; y se fatalizó por ser la imagen de mujer agresora, inconforme y rebelde.

De manera opuesta, las mujeres colombianas tomaron más protagonismo con el tiempo, pero persistieron en su iconicidad seductora que fue siempre conservadora, discreta, pacífica, y muy convencional.

Por un lado, las reinas colombianas guardaban lo que se consideraba como compostura corporal tímida e inexpresiva, y por otro lado, las mujeres que sobresalían en otras áreas como periodistas o políticas siempre fueron registradas espontáneamente, sin

intenciones de embellecimiento, sino de acuerdo a su labor; creencia que podría connotar la prefomativa segmentación de mujer bella y mujer virtuosa como imposible de conjugarse en la realidad.

Por otra parte, la toma fotográfica más agresiva, o de inconformidad social que involucraba a la mujer, fue de mujeres extranjeras, las mujeres colombianas figuraban pasivas, y si actuaban, era en labores conservadoras, catalogadas como femeninas, disciplinadas, obedientes o tradicionales.

Consideramos importante determinar que el trabajo de la mujer en las comunicaciones, el lenguaje, artes manuales, estética, y su facilidad supuestamente innata para relacionarse y servir a las personas, fueron campos que desarrolló la mujer a partir de su experiencia como observadora de la performatividad cultural y cotidiana que dibujaba su desempeño en las labores de ama de casa, de congratular las relaciones sociales y familiares, y de cumplir con su papel de esposa y madre, y no porque fueran propias de su naturaleza femenina, apoyando la tesis de la ausencia de una naturaleza innata femenina sino de un acopio performativo de la cultura que influye en la categorización de los trabajos de la mujer, según dice Judith Butler.

Así mismo se logró apreciar que en 1975, con López Michelsen, opositor del Frente Nacional, nacía un lente periodístico menos feminizado, que combinaba belleza con hechos inmediatos de la política colombiana. A su vez, 1975 fue al mismo tiempo el año internacional de la mujer, por lo tanto la mujer apareció en *Cromos* más respetada, menos expuesta corporalmente, y se exaltaron algunas funciones aparentemente novedosas y positivas pero supeditadas a la marginalidad y limitación laboral. El caso insólito de Esmeralda Arboleda como aliada del Frente Nacional sobresalió visualmente en 1958 y 1960, pero no tuvo continuidad periodística en *Cromos*, como si hubiera decaído simultáneamente con su partido político.

Las esporádicas apariciones en el último trimestre de 1975 de la mujer en la política, y en trabajos públicos perdió figuración probablemente por la imponente cultura del Reinado Nacional de la belleza, tan vanagloriado en la historia femenina del país y en la revista *Cromos*, y por llegar el final del Año Internacional de la Mujer. Cabría hacer un análisis detenido de los cambios a partir de 1976 o de la década de la mujer (1975-1985).

Por otra parte, siguiendo la teoría preformativa de Judith Butler, la imagen estereotipada de mujer víctima-marginada-pobre-vejada, se construyó dentro de un referente común de actos y gestos corporales que se repitieron en las fotografías de la revista *Cromos*. Es decir, la imagen de mujer-víctima se gestionaba de manera particular y re-

iterada en escenarios reales colombianos, de 1958, 1969 y 1975, conformando la visión de marginación femenina como característica innata y normativa de la realidad social, del mito del sacrificio matriarcal, de la cultura religiosa-esencialista colombiana, y no como una consecuencia de la inequidad social colombiana, que se presentó en *Cromos* como una realidad exótica y asombrosa por el contraste escénico en que aparecía la mujer bella-rica o la mujer pobre-fea. Es decir la mujer victimizada o vejada aparecía en medio de la pobreza, la marginación y el aislamiento en zonas apartadas o en labores minimizadas, y la mujer-rica-bella aparecía en un contexto urbano, exitoso o extranjero. No era clara la imagen de la mujer de clase media, ni su trabajo, ni su hogar.

La revista *Cromos* se puede considerar como un medio que transmitió parte de una identidad cultural a la mujer y la nación colombiana, porque se pudo observar cómo a medida que la revista se adaptaba a un periodo de tiempo, la imagen de la mujer se iba modificando paralelamente. Es decir, en 1958 y 1969 sobresalían las mujeres extranjeras y los temas internacionales, la mujer colombiana sólo se presentaba cuando era reina, hermosa o influyente en la política, entre la elite o en la marginación y pobreza.

En 1975, la imagen de la mujer colombiana fue la de reina, modelo, trabajadora, o marginada, con menos reparos en su estatus social o económico; los temas internacionales o de elite fueron secundarios, excepto en las páginas de eventos sociales. En resumen, *Cromos* comenzó con un perfil elitista femenino, familiar y extranjero, y su visión se transformó, al igual que la imagen de la mujer, en una imagen popular, nacional, autóctona y diversa.

Los estereotipos de mujer que se conformaron a partir de las imágenes preformativas de *Cromos* durante el periodo, fueron una forma de definir o identificar a la mujer colombiana moderna de acuerdo a su cultura del momento; fueron una forma de observar la estructuración de una imagen de mujer estática con una posición visual repetida, conservadora y frustrada que podría haber originado los conflictos que la mujer tuvo que enfrentar en los 80 y 90 para cambiar su situación de desempeño, casi que obligatorio para la sociedad, y adecuarse a nuevos roles personales, a variedad de géneros y sexualidades, a anhelos diferentes, a variadas formas de ser, y de concebir su cuerpo y su vida.

El estatismo de los estereotipos femeninos de los sesenta e inicios de los setenta, contenidos en la imagen que vimos en el transcurso del análisis, fueron un medio de resistencia ante la necesidad de renovación de la imagen que se pretendía de la mujer. Ante dicho estatismo Butler dice lo contrario, a la mujer la construye la cultura de forma constante, variable, indefinida, y maleable.

De ésta forma, Butler en los 90 adecúa la tesis de Simone de Beauvoir que en su libro, el *Segundo Sexo* (1949) decía: “la mujer no nace, se hace” y le añade que, la mujer se está haciendo constantemente de acuerdo a una cultura preformativa y su contexto, por tanto en el 2009, la mujer no puede seguir definiéndose de acuerdo con la imagen estereotipada que se hizo de ella en los 60 y 70.

La mirada postfeminista del presente estudio pretendió seguir con el carácter dinámico del feminismo originado en los 70, ya que no se opone a éste sino que se actualiza con la mirada postmoderna, que igual quiere llamar la atención de las desigualdades que existen entre los géneros, aceptando la intersección de lo masculino, la feminidad, la maternidad y la familia; y en efecto, lo que pretende es que la mujer se comprenda a sí misma y que sea comprendida en su constante definición como agente histórico.

Por otra parte, la revista *Cromos* como fuente cultural de la sociedad colombiana requiere de mayor atención por parte de los historiadores porque no sólo la mujer ha sido parte de su discurso visual. *Cromos* ha sido una fiel ‘pantalla cultural’ cargada de una inusitada variedad temática, y riqueza icónica que además de la cultura del entretenimiento y el espectáculo, ha denotado los procesos de cambio que han descrito el desarrollo político, social y económico del país.

BIBLIOGRAFIA

ACEVEDO, Darío. (1995). "La Colombia Contemporánea, 1930-1990. En: "Las mujeres en la historia de Colombia." Tomo II Mujeres y sociedad. Ed. Norma. Presidencia de La República. Bogotá.

ALONSO, Ana Jorge. (2004) "Mujeres en los medios, mujeres de los medios. Imagen y presencia femenina en la televisión públicas: Canal Sur TV. "Icaria. Barcelona. España.

AYALA, Cesar Augusto. (1999) "Revista Historia Crítica. En: *www.lablaa.org*.

_____. (2008) "Exclusión, discriminación y abuso de poder en *EL TIEMPO* del Frente Nacional." Universidad Nacional de Colombia. Biblioteca abierta. Dpto. de Historia. Bogotá.

BARRETO, Juanita. (1995). Mujeres en la historia de Colombia Ed. Norma

BAYONA, Marta Cecilia y otros. (1991). "Proyecto Cromos, Reseña periodística de 34 años de publicación." Trabajo de grado para obtener el título de comunicadora social. Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá.

BERMUDEZ RICO, Rosa Emilia. (2007) "Mujeres obreras e identidades sociales Cali 1930-1960." La Carreta ed. Medellín.

BERGER John. (2000) "Modos de Ver", Editorial Gustavo Gili, Barcelona. España.

BRAIDOTTI, Rosi. (2004) "Feminismo, diferencia y subjetividad nómada" Editorial Gedisa. Barcelona. España.

BURKE, Peter. (2001). "Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico". Crítica. Barcelona. España.

BUSHNELL, David. (1994). "Colombia una nación a pesar de sí misma". 1ª. ed. Universidad de California. 1994. Ed. Planeta. Bogotá. 2007.

BURKE, Peter. (2001). "Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico." Crítica. Barcelona. España.

BOTANSKI, Luc. (1965). "La retórica de la figura" En: "Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía." Ed. Gili. Barcelona. España.

BUTLER, Judith. "Género en disputa." (1990). Citado por Ana Martínez Collado "Tendencias feministas en el arte actual". Cendeac. Murcia. España. 2005.

CARDONA, Juliana Margarita. (2006). "Una nueva visión de mujer: la reconstrucción de la nueva identidad femenina en Colombia, 1958-1974". Universidad Javeriana. Tesis de Historia.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago y Editores. (2007). "Pensamiento Colombiano del siglo XX". Inst. Pensar. Editorial Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá. Colombia.

COLLADO MARTÍNEZ, Ana. (2005). "Tendencias feministas en el arte actual." Cendeac. Murcia. España

CORBIN, Alain. (2005). "Historia del cuerpo, siglo XX. Las mutaciones de la mirada del siglo XX" Editorial Taurus. Barcelona. España.

CHÁVEZ MOLINA, Andrés Mauricio. (2005). "El cómic en la 2ª. Guerra Mundial. Superhéroes y estadounidenses a la defensa de la nación (1941-1945)." Tesis de Historia. Universidad Javeriana.

DE LOS RIOS, Gloria. (1995). "Condición jurídica de las mujeres" En: "Las mujeres en la historia de Colombia." Tomo I Mujeres, historia y política. Ed. Norma. Bogotá

DUBY, Georges y PERROT, Michelle. (1993). "Historia de las mujeres en Occidente. Taurus. España.

ERASO SOLER, María del Pilar. (2008) "La medicina reproductiva" En: www.gfmer.ch/Colombia_Pilar/Historia-medicinareproductiva.htm

FLORES, Carmen E. (2000). "La transición demográfica en Colombia durante el siglo XX" En: Carmen En: Pablo Rodríguez, "La familia en Iberoamérica.". Banco de la República. Colombia.

GIRALDO, Alicia. (1987). "Los derechos de la mujer en la legislación Colombiana." En: "Repertorio histórico de la Academia Antioqueña de Historia." Vol.38.No. 250. www.biblioteca-virtual-antioquia.udea.edu.co.

GONZÁLEZ, Yolanda. (1995) "Movimientos de mujeres en los años 60 y 70. La diferencia hombre-mujer: del equilibrio al conflicto." En: "Las mujeres en la historia de Colombia. Mujeres, historia y política." Tomo I. Ed. Norma. Bogotá.

GUTIERREZ DE PINEDA, Virginia. (1963) "La familia en Colombia. Trasfondo histórico." Ministerio de Cultura. Ed. Universidad de Antioquia. Medellín Colombia.

HELG, Aline. (1989) "Nueva Historia de Colombia". Álvaro Tirado Mejía Dir. Vol. IV "Educación y ciencia, luchas de la mujer" Editorial Planeta. Bogotá.

HERNANDEZ, Germán. (1996). "Mis primeros ochenta años: *Cromos*." En: "Revista Cambio 16." Colombia, Enero, No. 135: 43-45.

HERRERA, Marta Cecilia. (2004). "La educación de la mujer en Colombia: ¿un asunto de inclusión ciudadana? Apuntes históricos sobre género y cultura política. En: "Mujer nación, identidad y ciudadanía: siglos: XIX y XX. Memorias." Ministerio de Cultura. Bogotá.

MARTÍNEZ, Sonia. (1986) "Mujer, vida doméstica y participación política" En: "Voces Insurgentes." Universidad Central. Bogotá.

MELO, Jorge Orlando. Coord. (1996). "Colombia Hoy" Presidencia de la República. Bogotá. Colombia.

MONSIVÁIS, Carlos. (1994). "A través del espejo. El cine mexicano y su público". Ed. El Milagro. México.

LEAL BUITRAGO, Francisco. (1996). "El Estado Colombiano: ¿Crisis De Modernización O Modernización Incompleta?" En: Jorge Orlando Melo. Coord. "Colombia Hoy." Presidencia de la República. Bogotá. Colombia.

LOPEZ, Cecilia y LEON, Magdalena. (1989). Nueva Historia de Colombia. Álvaro Tirado Mejía Dir. Vol. IV. Ed. Planeta. Bogotá.

LUNA G. Lola. (2004). "Participación femenina en América Latina. Una cuestión de género." En: "IX Cátedra Anual de Historia Ernesto Restrepo Tirado. Mujer, nación, identidad y ciudadanía: siglos XIX y XX. Bogotá. Ministerio de Cultura.

- LUTES, Leasa Y. (1995). "El *bildungsroman* en la narrativa feminista latinoamericana: Reina de Corazones, Tesis Doctoral en Lenguas Modernas. Ed. Middlebury.
- OCHOA N. Hernando. (1977). "Mujer en el sistema educativo" En: "La mujer y el desarrollo en Colombia." ACEP. Bogotá. 1977.
- OSPINA MORENO, Álvaro. (1990). "Reseña periodística de 11 años de publicación Cromos" Tesis de pregrado de Comunicación Social" Universidad Javeriana. Bogotá.
- PÁEZ DE TAVERA, Helena. (1986). "Somos muchas trabajamos más" En: "Voces insurgentes." Universidad Central. Bogotá.
- PALACIOS, Marco Palacios y SAFFORD, Frank. (2002). "Colombia, país fragmentado, sociedad dividida. Su historia". Bogotá. Norma.
- PEÑA CASTRO, Gerardo. (2005). "El concurso de belleza como elemento constitutivo de la identidad nacional entre 1947-1953. Tesis de grado de historia de la Universidad Javeriana. Bogotá. Colombia.
- PIZANO, Lariza. (2004) "sin miedo a decidir. 50 días que cambiaron la historia de Colombia" En: Semana, Mayo 31 a Junio 7, 2004 ed. 1152 pp. 200.
- ROBLEDÓ, Jorge Enrique. (2008) "América Latina en Movimiento, Del 68 en Francia al 71 en Colombia" junio 1/08. www.alainet.org/active/24439lang=es
- RODRÍGUEZ, Pablo. (2004). "La familia en Colombia" En: "La familia en Iberoamérica 1550-1980." U. Externado, Convenio Andrés Bello. Bogotá.
- RODRÍGUEZ S. Víctor Manuel (2002) "Cine menor y performatividad Queer. Warhol y Almodóvar" Universitas Humanística. En-Jun. Vol. 29 No.53 p.109-121.
- SÁNCHEZ GÓMEZ, Olga Amparo. (1995). En: "Las mujeres en la historia de Colombia. Mujeres, historia y política." Tomo I. Ed. Norma. Bogotá.
- SÁNCHEZ PINZÓN Alberto. (2007) "El post-conflicto del Frente Nacional" En: www.colombiaadistancia.blogspot.com/historia-el-post-conflicto-del-frente.html
- SÁNCHEZ TORRES. "La organización Panamericana de salud y el Estado Colombiano. Cien años de Historia 1902-2002". En: www.col.opsomd.org/centenario/libro.
- "Siglo XX a través de El Tiempo", (2000.) Editorial El Tiempo. Bogotá. Colombia.
- SILVA, Armando (1998) "Álbum de familia. La imagen de nosotros mismos". Grupo editorial Norma. Bogotá.
- SILVERMAN, Kaja. (2009) "El umbral del mundo visible". AKAL. Estudios Visuales. Madrid. España.
- SILVA JUAN, Gabriel. (1989). "Lleras Camargo y Valencia: entre el reformismo y la represión". En: "Nueva historia de Colombia." Tomo II Planeta. Bogotá.
- TORO, Magdala Velásquez y CARDENAS, Catalina Reyes. (1995) "Proceso histórico y derechos de las mujeres, años 50 y 60. En: "Las mujeres en la historia de Colombia. Mujeres, historia y política." Tomo I. Ed. Norma. Bogotá.
- (2004) "Aspectos jurídicos de la condición histórica de las mujeres en Colombia. En: "Mujer, nación, identidad y ciudadanía: siglos: XIX y XX. Memorias." Ministerio de Cultura. Bogotá.

----- (2004) "Más mujeres, más política. Campaña para promover la participación de las mujeres en Colombia. En: www.fescol.org.co.

TRAVERSA, Oscar. (1997). "Cuerpos de papel: Figuraciones del cuerpo en la prensa 1918-1940". Ed. Gedisa. Barcelona. España.

URIBE ALARCÓN, María Victoria. (2007). "Insurgencia y política en Colombia" En: "Salvo el poder todo es ilusión". Pensar y U. Javeriana. Bogotá.

WILLS OBREGÓN, María Emma. (2007) "Inclusión sin representación. La irrupción política de las mujeres en Colombia 1970-2000." Colección Vitral. Editorial Norma. Bogotá.

PRENSA

El independiente. En.10, 1958:10

El Espectador. Oct. 13 de 1966, p. 6-A y octubre 17 de 1967: 7-A.

El Espectador. Martes 5 de diciembre. 1967: 9A

El Espectador. (1967) Sábado 14 de octubre. 1967: 5-A. ORDÓÑEZ PLAJA, Antonio.

El Espectador Diario de la mañana." "Comité Demográfico sobre seguridad social" En:" Martes 4 de Enero: 8-A. RESTREPO LLERAS, Carlos. (1966)

ANEXOS

Tabla No. 1 - 1958 No. de ítems 58:

EROTISMO/belleza -26-	LUCHA /fortaleza -19-	VICTIMA/exclusión -13-
Belleza como premio	Pareja bailarines	Indígena Sinu
Cuerpo esbelto	Grupo cantantes	Indígenas Sinu
Reina Nal.	Ceramista campesina	Rusas bailan
Cartoon erótico	Ceramista campesina	Campesina- canoa
Reina Mercedes v.	Periodista N.Y.	Cine mujer sumisa
Lolobrigida topless	científica	Crisis matrimonial
Reina Tadeo L.	psiquiatra	Cine drama
Reina e hija	Empleada industria	Portada Fatal
Cartoon viejo joven	Lorencita Villegas	Teatro drama
Mujer ropa interior	Dobleación - nación	Cuento drama
Reina vestido arriba	Esmeralda Arboleda	Cine drama
Miss Alemania	Esposa presidente	Drama novela
Mujer traje baño	Reinal Nal. y Lleras	Canoa campesina
3 reinas europeas	Reunión elite mujeres	
comic "hembra bella"	Reyes de España	
Matrimonio joven	Manifestación mujeres	
Reinas frutas exótica	Diseñadora	
Moda americana	Fábrica	
Rubia rostro	Marta Traba arte	
Cuerpo flexible		
Bikini mano astron.		
Hembra bella cartoon		
Bikini encaje		
Reina falda piernas		
Enterizo baño		
Besan cuello actriz		

El estereotipo categórico EROTISMO predomina 26/58 total, aunque las fotografías en 1958 tienen un nivel de sensualidad moderada comparada con 1969 y 1975, sobresale el número de apariciones de mujer reina y actriz.

Tabla no. 2 /1969- No. ítems: -57-

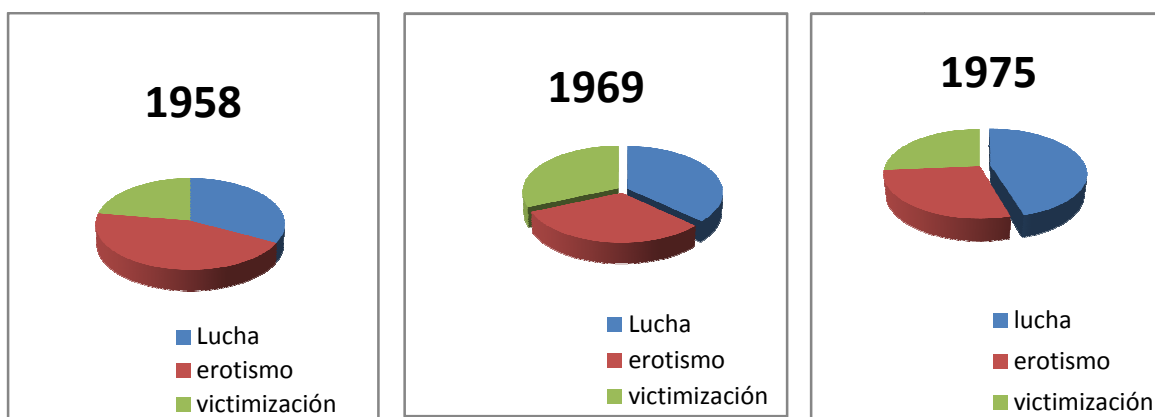
EROTISMO/BELLEZA -18 LUCHA -21		
VICTIMAS 18		
Mujer tarzána	Funda ICBF	Mujer inacabada
Hombres maduros	Grado esteticista	Indígena capuchina
Bardot semidesn.	Deportista premio	Cartoon gorda
Lola pañuelo	Modelo/madre	Doblegada pistola
Portada bikini	Modelo	Arrestada
Ojos al futuro	ceramista	Necesitada cartoon
Boca y cigarrillo	Escritora novela	Enfermera raptada
Desnudo cadena	poeta	Tenista fea gana
Pistola piernas	Cantante	Campesina bebe
Coronada reina	Poeta	Madre compra
Seductora/seducida	Actriz Madre	Buscando corazón
Buscando corazón	Cantantes	Negras pobres
Reina Carnaval	Secretaria	Maltratada Hitler
Voluptuosa cartoon	Actrices teatro	Mujer completa?
Abrazo cama	Modelo	Aterrorizada
Exhibe senos a ...	Enfermera	Ausente
Matrimonio	Cocineras	Sufrida Kennedy
En pantys	Obra social	Desmayada
	Primera Dama	Cáncer
	Contra multiud	
	Militantes	

Las variantes de estereotipos se mantienen constantes, con un leve predominio al desempeño de la mujer en áreas laboral/lucha. 21/58 total.

Tabla No. 3 1975 No. 58

EROTISMO-BELLEZA -16-	TRABAJO -LUCHA 26-	VICTIMIZACIÓN -15-
Mujer semidesnudo cine	Exdiputada trabaja costura	Campesina sin tierras
Censura película Pasolini semidesn.	Empleadas fabrica de discos	Extranjera cárcel
Arte sobre senos desnudos	Mujeres organizan sindicato	Aborto
Senos perforados	Galerista Aseneth	Marihuana en grupo
Escote Raquel Welch	Mujer periodista	Divorcio
Club adelgazar	Mujer torera	Bruja de pueblo
Varios Senos desnudos portada	Margot periodista	Negra lavando
Pintura en seno desnudo	Mujer periodista	Campesina inundación
Cine pareja cama semidesnuda	Margot periodista	Mujer marihuana
Mujer corset blanco	Obreras	Campesina dos hijos
Cubanas negras en bikini	Gloria Valencia - de cultura	Caricatura divorcio
Moda pantalón y abrigo	pitonisa	Mujer abrazo aborto
Bardot modelo vestida	telefonistas	Familia color madre
Matrimonio celebración	trabajan adornos navideños	Mendiga negra
Marihuana Modelo	Ángela y Consuelo artistas	Tiburón ataca mujer
Reina tanga Miami	Artistas hippies	
	Marta Traba y su hijo pintor	
	Directora Festival Vallenato	
	Gobernadora Chocó	
	Gobernadora San Andrés	
	Candidata, Presidencia derrotada, Ma. Eugenia Rojas	
	Esposa presidente Argentina	
	Ma. Eugenia Rojas pierde	
	Cantante	
	Monarquía Irán	
	Jackie Onassis	

Predomina el estereotipo de mujer trabajadora, luchadora y disminuyen erotismo y victimización.



CROMOS	1958	1969	1975
Erotismo/belleza	26	18	16
Lucha/trabajo	19	21	26
Victima/sufrimiento	13	18	15
No. Fotografías	58	57	57

Leve aumento del
lucha/trabajo de la
mujer en *Cromos*

Resultados del análisis comparativo: temático/ iconológico

Se observa claramente un descenso en la imagen *erótica* de la mujer entre los dos extremos fechados 1958 y 1975.

En el campo del *lucha/trabajo*, por el contrario asciende notablemente la participación de la mujer en diferentes campos como en el periodístico, político y manual, sin dejar de lado la eminente tendencia a las ocupaciones en el campo cultural o artístico, teniendo en cuenta que ésta es la tendencia temática de la revista *Cromos*.

La *victimización* fue la única constante que no se alteró considerablemente. Persisten las escenas de mujeres sumidas en la pobreza, en el abandono, o bajo la opresión masculina. De lo anterior se puede deducir que la connotación de 'mujer sufrida' heredada de la religión judeo-cristiana, de la cultura patriarcal hegemónica, y de los insistentes problemas sociales del país han hecho que perdure y se estaticen éstas imágenes de exclusión, marginación y pobreza.

En general, se nota un proceso muy lento de cambio, dadas las diferencias de 10 años entre los cortes de análisis; lo que explica que la revista *Cromos* cumpliera predominantemente con su función de resistencia ante la transformación y modernización de la mujer.

