

La representación de la mujer en la cinematografía colombiana de los años '80

Las transformaciones tras la aparición del discurso sobre la violencia

Autor:

Gutiérrez, Diana Alejandra

Tutor:

Piedras, Pablo

2016

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Magister de la Universidad de Buenos Aires en Estudios de Teatro y Cine Latinoamericano y Argentino

Posgrado

UNIVERSIDAD NACIONAL DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
MAESTRÍA EN ESTUDIOS DE CINE Y TEATRO ARGENTINO Y
LATINOAMERICANO

LA REPRESENTACIÓN DE LA MUJER EN LA CINEMATOGRAFÍA
COLOMBIANA DE LOS AÑOS OCHENTA: LAS TRANSFORMACIONES
TRAS LA APARICIÓN DEL DISCURSO SOBRE LA VIOLENCIA

Maestranda: Diana Alejandra Gutiérrez Ortiz

Director: Dr. Pablo Piedras

Buenos Aires, Argentina, Agosto 2016

AGRADECIMIENTOS

Por su entendimiento, por ceder su espacio de juego infantil a la escritura de este trabajo de investigación, agradezco a mi hijo Martín Tejada.

A mi director de tesis, Pablo Piedras, por la solidaridad al entregar su conocimiento y rigurosidad al encaminarme en esta investigación.

A mi familia por respaldarme en momentos de dificultad y animarme a seguir.

Y finalmente, al cine colombiano y al cineclubismo, que permitieron durante mi estadía en Buenos Aires, conocer otras perspectivas de la historia política y social colombiana.

INDICE

INTRODUCCIÓN.....	5
CAPITULO 1	
VIOLENCIA POLÍTICA Y MUJER EN EL CINE COLOMBIANO	
(1930 – 1990).....	20
1.1. Antecedentes históricos de La Violencia.	20
1.2. Etapas previas al período de La Violencia.....	25
1.2.1. Gobierno de Enrique Olaya Herrera. Partido Liberal.....	25
1.2.2. Gobierno de Mariano Ospina. Partido Conservador.....	27
1.2.3. El 9 de abril de 1948.....	29
1.2.3.1. Consecuencias del asesinato de Jorge Eliécer Gaitán.....	31
1.2.3.2. La representación del asesinato en la cinematografía colombiana.....	33
1.3. La mujer y su injerencia en espacios de la vida social en la primera mitad del siglo XX.....	34
1.3.1. La mujer, la violencia y el cine.....	38
1.4. La representación de la violencia del siglo XX en el cine colombiano.....	41
1.4.1. El Bogotazo como base de la narrativa fílmica.....	48
CAPITULO 2	
MODELOS DE FINANCIACIÓN EN CUATRO PELÍCULAS	
DE LA DÉCADA DEL OCHENTA.....	58
2.1. Antecedentes legislativos.....	58
2.2. Compañía de Fomento Cinematográfico (FOCINE)	60

2.3.	Modos de financiación alternativos. El caso de <i>Confesión a Laura</i>	80
------	---	----

CAPÍTULO 3

ANÁLISIS DE LA REPRESENTACIÓN FÍLMICA DE LA MUJER Y LA VIOLENCIA. LECTURAS COMPARADAS DE LOS PERSONAJES FEMENINOS

La realidad social como referente en el discurso filmico de la década del ochenta. Interpretaciones desde la *alegoría nacional* hasta el *revisionismo histórico*.....

3.1.	<i>Carne de tu carne</i> : mitos y símbolos relacionados con La Violencia.....	86
3.1.2.	Símbolos y significados.....	91
3.1.3.	Representaciones ideológicas femeninas.....	95
3.2.	<i>Cóndores no entierran todos los días</i> : lo telúrico.....	99
3.2.1.	La moral y la pertenencia al partido: el origen violento de “Los Pájaros”.....	101
3.2.2.	El matriarcado liberal de Gertrudis Potes.....	104
3.3.	<i>María Cano</i> : las manifestaciones obreras y los movimientos sociales.....	110
3.4.	<i>Confesión a Laura</i> : el 9 de abril de 1948.....	120
3.4.1.	Contrapunto en dos frentes: Laura y Josefina, miradas divergentes de El Bogotazo.....	127

Lecturas comparadas de los personajes femeninos protagónicos de las películas seleccionadas.....

3.5.	La herencia del liberalismo en María Cano y Gertrudis Potes.....	138
3.6.	En la guerra, otro rostro del encierro: Laura y Margaret.....	141
3.7.	La soltería y el cautiverio de la maternidad en los personajes de Laura, Gertrudis, Margaret y María.....	143

CONCLUSIONES 147

BIBLIOGRAFÍA.....	152
FILMOGRAFÍA.....	156

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo de investigación tiene por objeto revisar la mirada en torno a la relevancia de los personajes femeninos en la cinematografía colombiana de los años ochenta y analizar el cambio de paradigma experimentado, toda vez que la representación de estos personajes evidencia transformaciones de tipo ideológico, cultural y social.

Considerada como consecuencia del surgimiento del discurso fílmico colombiano sobre La Violencia¹, principalmente la de los años cincuenta, la transformación del rol de la mujer al interior de los relatos se produce cuando el cine de la década del ochenta busca retomar historias del pasado, constituyendo los primeros intentos de cine político institucional en el país. La relación entre los nuevos roles de los personajes femeninos y la historia de la violencia en el país será el eje que nos orientará en el estudio de la cinematografía colombiana, en un momento histórico específico, en el que se fortalece la discusión pública sobre la función política del cine.

Encontramos en las películas que se estrenan durante este período una preponderancia de cuestiones relacionadas con el acontecer político, las consecuencias de las luchas de poder y el enfrentamiento entre diferentes fuerzas sociales, económicas y políticas. La mujer participa de estos relatos ya no desde la pasividad que la caracterizó en décadas anteriores, como utilerías del drama, donde fueron protagonistas de historias alejadas de las intenciones que exploran nuevos escenarios de participación. En los relatos tradicionales, los personajes femeninos se circunscribían al ámbito privado que toma como centro el hogar y la familia, limitando el papel de la mujer a estos contextos².

1 Este período es trabajado de manera amplia por varios historiadores de la violencia en Colombia. Los textos de Daniel Pecaute (2003: 45-75) y Enrique Pulecio Mejía (2000: 159-161) coinciden en la nominación de este momento de fracturas políticas entre los partidos liberal y conservador, como el período de La Violencia, en el que el enfrentamiento radicalizado a sangre y fuego entre los militantes de ambos partidos se agudiza con el asesinato del líder político Jorge Eliécer Gaitán, el 9 de abril de 1948.

2 En las décadas de los cuarenta y cincuenta se dio un giro temático en el cine colombiano relacionado con la semejanza a las producciones mexicanas y argentinas, cercanas a los géneros de la comedia ranchera y del melodrama tanguero. Las rancheras, boleros y tangos se sustituían por bambucos, y las historias giraban alrededor de la crisis de amores imposibles, las diferencias de clase y el paisajismo. Ya en la década del setenta, el intento por apoyar el cine nacional hace girar la producción en torno a la ley de sobrepeso que se

Entre el cine colombiano de la década de los ochenta y su antecesor existen diferencias en la manera de representar la femineidad. Hasta entonces consideradas en los cautiverios de madres, esposas y putas, las mujeres de las películas colombianas de los años ochenta se presentan como personajes revolucionarios, contestatarios y políticamente activos, que ocupan roles centrales en el desarrollo de la historia pública, posibilitando la creación de un discurso filmico sobre la violencia, hasta este momento inexistente en la cinematografía colombiana.

En este contexto, la creación de la Compañía de Fomento Cinematográfico, FOCINE, en 1978, marca no solo las diferencias a nivel discursivo entre las películas financiadas por el Estado y aquellas que fueron producidas de manera independiente, sino también la distancia entre los circuitos de exhibición y distribución de los filmes, pues las películas que contaron con el respaldo de FOCINE alcanzaron niveles de recepción más amplios, aumentando el número de espectadores que asistían a las salas a ver cine nacional. Por lo tanto, estas obras —y lo que generaron en el seno de la sociedad colombiana— se convirtieron en tema frecuente de la crítica: la ilusión de ver florecida nuevamente la cinematografía nacional con dinámicas de tipo industrial, donde la financiación no fuese un obstáculo para la creación de obras filmicas a gran escala. Por el contrario, las películas que buscaron financiación alternativa fuera de las lógicas de FOCINE, al recurrir a planes de producción de bajos costos, recorrieron un sendero distinto desde la concepción misma de su argumento, pues no intentaron responder a los requerimientos de la Compañía de tratar temas específicos como la exaltación de la identidad nacional, ni hacer referencias a autores literarios colombianos.

Los directores de dichos filmes buscaron estrategias de financiación que implicaron plazos más extensos de producción, y aunque registraron un número considerable de espectadores, no alcanzaron a salvar la inversión hecha. Ejemplo de ello es la película *Confesión a Laura* de Jaime Osorio (1991) que recurrió a la construcción de locaciones con características colombianas en otros países.

dedica a la financiación de cortometrajes colombianos, los cuales persiguen fines publicitarios. En medio de este panorama, los personajes femeninos encarnan roles carcelarios de la mujer como parte de la sociedad patriarcal a la que pertenecen, donde los hombres dominan la esfera pública (Estado) y la privada (Hogar).

Luis Alberto Álvarez (1992: 65-72) se refiere al estado de la cinematografía de los ochenta como uno de los peores momentos del cine colombiano, pues aun cuando se aumentó el número de títulos estrenados, no se logró el afianzamiento de ningún tipo de estética o modelo industrial que le diera al cine nacional las posibilidades de crecer en espacios de elaboración artística. Álvarez argumenta que al convertirse FOCINE en uno de los mayores censores de la historia del cine en el país y ser manejada a capricho por los burócratas de turno, la entidad se transformó en la única subsidiaria de un cine sin oportunidades³.

Sin embargo, aun cuando el proyecto FOCINE no tuvo continuidad, pues como bien critica Álvarez, el despilfarro administrativo condujo a su quiebra económica, esto no desmerece su impronta en la producción fílmica durante la década de los ochenta, tanto por el aumento del número de títulos estrenados como por la aparición de temáticas que nunca antes habían sido representadas en el cine nacional así como por el incremento en el número de asistentes a las salas, fueron precedentes solo comparables con el escenario de producción del cine colombiano del siglo XXI, posterior a 2003 cuando se incrementaron los estrenos de películas colombianas en más de un 12%, a través de la Ley 814 de 2003.

Por vez primera en los ochenta, con la constitución de FOCINE, se evidenció un buen número de películas que buscaron llevar hacia otras esferas –nacional e internacional–, aspectos propios de la cultura de diferentes regiones del país, lo que generó una diversificación en los asuntos temáticos explorados en las películas. Asimismo se reconocieron tendencias en la representación: el gótico tropical del grupo de Cali, el realismo de Víctor Gaviria, las adaptaciones literarias, todas estas desarrolladas gracias a la inyección monetaria que introdujo esta empresa estatal durante una década y que fue determinante para acelerar el proceso de consolidación de un modelo industrial en el cine colombiano, el cual como hemos señalado, lamentablemente no perduró.

³ Según Álvarez “el problema crucial fue la incapacidad de un gran elefante blanco burocrático de hacer las veces de empresa productora, atendiendo por su cuenta las necesidades prácticas e inmediatas que una producción de cine requiere. Si a ello se le suma la inexistencia en el país de productores y jefes de producción realmente experimentados, es fácil entender que el cine colombiano de los años ochenta haya debido arrastrarse pesadamente y convertir en interminables y costosísimas empresas, películas que en sí mismas hubieran sido rápidas y de bajo o mediano presupuesto en cualquier otra parte”.

Enunciaremos a continuación algunos de los problemas que condujeron a la crisis de FOCINE y su posterior desaparición. En primer lugar, la Compañía se vio sujeta a la falta de regularización administrativa pues cada político de turno le imprimió un nuevo rumbo sin llegar a concretar políticas efectivas con resultados que articulen aspectos cualitativos y cuantitativos.

Por otro lado, las propuestas filmicas que escogieron el formato del documental para su enunciación, no fueron respaldadas con incentivos económicos y estuvieron cada vez más alejadas de la posibilidad de encontrar un público significativo que las reconociera como películas colombianas con aportes de tipo histórico y cultural⁴.

FOCINE exigía la elección de determinados temas de tipo histórico y regional donde la mirada a las zonas rurales y las ciudades fuera equitativa, y terminó favoreciendo guiones en tono cómico y melodramático que si bien no pueden considerarse comercialmente exitosos, marcaron un incremento en la taquilla respecto de otras películas de la Compañía, como las obras del director Gustavo Nieto Roa.

La diferencia en el modelo de financiación de las películas que hacen parte del corpus investigativo se evidencia en ciertos tipos de rangos o niveles respecto del significado del cine de denuncia política y las producciones de corte institucional. De acuerdo a esta estratificación, se pueden ponderar los aspectos ideológicos, políticos y sociales del contexto cinematográfico colombiano durante los ochenta y, a su vez, entender un momento histórico específico del país en el que la censura y la regularización de contenidos filmicos por parte del Estado juega un papel fundamental a la hora de avanzar en la discusión sobre la industrialización del cine en Colombia.

Existen dos motivos que justifican la elección de la cinematografía colombiana de esta época como objeto de estudio: el primero es la aparición de personajes femeninos que

4 Contrario a la forma como se promocionaron y circularon las películas de ficción en la década de los ochenta, el documental se hizo con modos de exhibición y circulación propios en ámbitos internacionales, en festivales y encuentros de documentalistas que perpetuaban la idea del Nuevo Cine Latinoamericano, asentada a partir de los años sesenta en el sur del continente. Colombia no fue precisamente uno de los países protagónicos en el establecimiento de esta nueva narrativa, sin embargo, algunos directores como Gabriela Samper, Carlos Álvarez, Marta Rodríguez y Jorge Silva, lograron desarrollar, pese a los inconvenientes de tipo político, una filmografía documental considerable que obtuvo un reconocimiento importante a nivel internacional y que permitió encontrar otros espacios para la difusión del cine colombiano.

expresan una nueva mirada frente a la importancia de la mujer en las acciones principales del relato, y el segundo, analizando el cambio de perspectiva de los personajes femeninos, es la coincidencia temática caracterizada por un fuerte contenido social que busca generar reflexiones sobre las posibilidades del cine político en Colombia al contar, a través de un modelo argumental, historias que giran alrededor de la violencia.

La hipótesis principal de esta investigación es que el surgimiento del discurso filmico ficcional sobre la violencia en Colombia es una consecuencia directa del aumento representativo del número de obras producidas entre 1980 y 1991 de la mano de la primera entidad estatal creada para la financiación de proyectos filmicos nacionales. A su vez, rescatando acontecimientos del pasado y recuperando historias que abordan la problemática del conflicto bipartidista y la lucha armada y sindical, el corpus filmico seleccionado encuentra en estas historias la posibilidad de realizar una reinterpretación del rol de la mujer como personaje determinante en la apuesta crítica, reflexiva y política allí manifestada. Por todo esto, nuestra hipótesis sostiene que FOCINE, más allá de sus deficiencias de gestión, constituyó un eslabón clave para la consolidación de nuevos imaginarios sobre la violencia política y los roles sociales de las mujeres que se constituye en un factor central para comprender las variantes expresivas, culturales y temáticas de la cinematografía colombiana contemporánea.

Los textos filmicos escogidos para el análisis propuesto son: *Cóndores no entierran todos los días* (1983) de Francisco Norden, *Carne de tu carne* (1983) de Carlos Mayolo, *María Cano* (1990) de Camila Loboguerrero, y *Confesión a Laura*. Estas películas brindan la posibilidad de entender la transformación de los espacios o entornos sociales recreados en cada una de las historias, reconociendo la vocación en todas ellas de contar hechos del pasado, ubicados en un mismo escenario y con una clara referencia: el período de La Violencia y el Bogotazo⁵. De manera excepcional, la historia de la película *María Cano*

5 El Bogotazo es conocido en la historia de Colombia como uno de los períodos de mayor alteración del orden público y civil del siglo XX, como reacción al asesinato de Jorge Eliécer Gaitán en 1948 en pleno centro de la capital colombiana por parte de miembros del partido conservador. Tras este evento, grupos de manifestantes adherentes a Gaitán recorrieron las calles destruyendo edificios, centros educativos, templos y construcciones que incluían viviendas particulares y supermercados. Los saqueos y revueltas se extendieron a pueblos y ciudades que compartían el sentimiento de indignación y dolor por la muerte del caudillo liberal.

transcurre en un período anterior, que va desde los años 1920 hasta 1950, sin por ello dejar de aludir a otros hechos de violencia que marcan la historia colombiana del siglo XX y, en cierto sentido, pueden considerarse como la antesala de lo que ocurriría años más tarde.

Enfoque del problema y justificación del corpus fílmico

Cuando reflexionamos sobre el enfrentamiento por la redistribución de las riquezas y capitales económicos que constituyen la base argumental de las historias seleccionadas podemos: a) comprender la manifestación del realismo social que predomina en la narrativa fílmica; b) entender el origen mítico en el comportamiento humano y asimilar, a la luz de diversos conceptos como el de mitopoesis, planteado por Mircea Eliade (1983: 2-15), las transformaciones que surgen cuando se asume el mito como realidad y se propone el origen de determinadas actitudes a las maneras de ser y hacer de los personajes femeninos, y c) analizar la incidencia de factores culturales y sociales en cuestiones relacionadas con las maneras de entender a la mujer en cada una de las películas, lo que supone un acercamiento a las teorías de género que han avanzado sobre estos estudios y han pretendido examinar la diferencia entre lo femenino y lo masculino.

La composición del corpus seleccionado se sustenta en filmes en los que se detecta una ruptura significativa con los arquetipos femeninos del cine colombiano precedente. En estas películas se presenta a la mujer como sujeto político activo, revolucionario y/o transformador. No obstante, el diverso origen de producción de las obras (FOCINE y financiación alternativa e independiente) expresa diferentes modalidades en los nuevos tipos femeninos figurados.

Detenernos en el estudio de los personajes femeninos es fundamental para ir más allá de las lecturas de género que recaen sobre el cine colombiano de manera arbitraria. Es nuestra intención estudiar las imágenes y formas de representar la figura específica de la mujer a partir de las herramientas que brinda el análisis textual fílmico. De esta manera, buscamos visibilizar un nuevo escenario, alternativo y contrahegemónico, para la crítica de las películas producidas durante la década de los ochenta, la cual está centrada

fundamentalmente en los análisis del fenómeno FOCINE como entidad financiera que, debido a su desempeño errático no tuvo éxito en su propósito de consolidar a nivel industrial la cinematografía colombiana.

Son múltiples las películas que desde los años cincuenta han tratado el asunto de la violencia en Colombia, no solo la que se refiere al conflicto bipartidista sino en general a situaciones relacionadas con la conformación de grupos guerrilleros y paramilitares, así como el desplazamiento del campo a la ciudad de campesinos a causa de fenómenos sociales como el narcotráfico, la guerra entre cárteles de la droga y milicias urbanas. Asimismo, podemos mencionar ciertas películas que reconstruyen la vida y obra de líderes políticos y revolucionarios. Sin embargo, la recurrencia temática que desde los años cincuenta comparten estas películas se asume desde la representatividad del rol femenino tradicional, y no como un personaje determinante en el desarrollo de acciones por parte de mujeres que transgredan el modelo hegemónico, el cual se reproduce desde los propios inicios del cine colombiano y solo se rompe y transforma cuando se hace puntual la referencia al conflicto bipartidista.

La película *Cóndores no entierran todos los días* fue financiada por FOCINE y se convirtió en uno de los largometrajes que se acogió a las políticas de esta institución respecto del abordaje del fenómeno de La Violencia en Colombia. Aunque pocos entendieron la importancia del manejo de esta cuestión desde lo simbólico, el trabajo de Norden presenta un gran interés debido a su alto alcance en la interpretación visual de los signos que ya aparecían en la novela homónima de Gustavo Álvarez Gardeazábal, publicada en 1972. La historia de *Cóndores no entierran todos los días* gira alrededor de la ratificación del poder del partido conservador en un pueblo donde la jerarquía liberal se debilita con el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán.

En este panorama de agitación y manifestación, no solo de la violencia física y simbólica que aparecen representadas en la narración, destacamos el personaje de Gertrudis Potes, definida por Juana Suárez (2009: 72) como una matriarca liberal que inicialmente cumple el papel de benefactora de León María Lozano, antes de su transformación como líder del grupo de asesinos “Los Pájaros”: “El Cóndor”. Gertrudis Potes representa a la mujer políticamente activa del partido liberal, que contrasta con las mujeres vulnerables y

sometidas al rigor masculino en cuestiones relacionadas con su propia existencia como esposas y madres domesticadas. Para Suárez (2009: 280), este personaje femenino “(...) recuerda además, las instancias de estratificación social propias de La Violencia. Potes, como los aristócratas del pueblo, decide defenderse de “los pájaros” cuando su calidad de terrateniente del lugar se ve debilitada”. Los personajes femeninos se muestran de forma contrastada a partir del enfrentamiento de dos roles: uno secundario, que representa a la mujer conservadora de los años cincuenta (encarnado por Agripina de Lozano) y otro protagónico, que presenta por primera vez la figura de la mujer liberal, que irrumpe en la escena política de manera activa y hace parte de la lucha por el poder entre conservadores y liberales (Gertrudis Potes).

El largometraje *Carne de tu carne* forma parte de una tríada conocida en Colombia como las películas del gótico tropical⁶ y se convierte en otro de los casos del cine que producido en los ochenta por FOCINE retrata ciertos acontecimientos históricos para generar nuevas interpretaciones en relación al problema de la violencia bipartidista. El argumento principal de la película se basa en el incesto, el oscurantismo que envuelve el pasado de la familia y el origen de su riqueza. Esto se ve representado en la transformación en vampiros y *zombies* de dos medio hermanos que se reencuentran y hacen parte de una generación más joven.

Carlos Mayolo examina el proceso de transmutación de las distintas esferas que envuelven el relato, donde los espacios espectrales sirven como cuadros vivos para representar La Violencia y posiblemente la comunión de los partidos que se pretendió durante la etapa del Frente Nacional. Margaret, la jovencita vampiresa que importa bienes de Estados Unidos, llega a Cali para alterar el supuesto orden en el que se encuentra la familia, y es en el doble desplazamiento -del extranjero a Colombia y de Cali a la zona

⁶ El “gótico tropical” es un término acuñado por Carlos Mayolo para referirse a las películas que produjo junto a Luis Ospina durante la década de los ochenta. Tres películas se toman como referente de esta tendencia narrativa *Carne de tu carne* (Carlos Mayolo, 1983), *La Mansión de Araucaíma* (Carlos Mayolo, 1986) y *Pura sangre* (Luis Ospina, 1982), la cual pretende establecer una relación intertextual entre el tema literario y gótico del continente europeo y los elementos asociados con el trópico y el colonialismo de América Latina.

rural- donde se evidencia el cambio de lugar de esta mujer adolescente que protagoniza los actos de vampirismo y da muerte a quienes podrían revelar el pasado oscuro de la familia. Por su parte, las dos mujeres adultas (Julia y Ana) se configuran como personajes radicalizados en sus ideas y convicciones políticas. Esta particular posición de ambos personajes que se destacan entre el resto de los miembros de la familia —especialmente los hombres, quienes son los que se encargan de comandar los crímenes de manera silenciosa — es rescatada por Juana Suárez, quien las define como la encarnación del orden colonialista que no se había podido superar en las familias protestantes del Valle del Cauca: “Heredada de la colonia, prolongada por los criollos y no superada en el orden de la sociedad actual, la idea de linaje será enfatizada una y otra vez por Julia de Borrero de Madrigán (...). Ana, por su parte, resalta la idea de orden y progreso de la sociedad americana, donde no se podrían ver hechos de violencia como los que se viven en Cali”. (Suárez, 2009: 156)

María Cano es una película biográfica que cuenta la juventud, adultez y vejez de María de los Ángeles Cano Márquez, conocida como la primera mujer líder política en Colombia, en la década de los veinte. El largometraje de Loboguerrero es, entre las obras del corpus, la única que no responde a la caracterización del discurso sobre La Violencia de los años cincuenta. Sin embargo, el filme avanza en el relato de la lucha sindical, la creación del Partido Socialista Colombiano en 1930⁷ y otros tantos momentos de agitación, el más importante conocido como “La Masacre de las Bananeras”, que evoca la represión contra los huelguistas de la United Fruit Co, en 1928.

7 Es famosa la carta que María Cano envía a Guillermo Hernández, Secretario del Partido Comunista, en la que expresa su autonomía y participación directa en la conformación y militancia en el Partido Socialista Revolucionario, que inicia así: “Usted acusa de conspiradores a mis compañeros del Partido Socialista Revolucionario y me quiere excluir a mí de tal responsabilidad, porque supuestamente estoy llevada y convencida por ellos, o sea, no me otorga la posibilidad de criterio personal. En este país, donde la mujer habla a través del cura, del marido o del padre, hay esa costumbre. Pero ese debate yo no se lo voy a hacer, la gente sabe quién soy y cuál es mi criterio”.

Finalmente, la película *Confesión a Laura* hace una alusión directa al período de La Violencia pues se instala en su origen histórico. El filme narra la historia de tres vecinos, dos de los cuales son pareja, que viven en la misma calle, en dos apartamentos distintos. La historia se traza a partir del encierro obligado de los dos personajes que no son pareja (Laura y Santiago) en uno de los apartamentos, para protegerse de los primeros sucesos del Bogotazo. Laura de manera prudente demuestra su cercanía al partido liberal. Tanto en su profesión de maestra como a través de sus consumos culturales —en los que se encuentran lecturas feministas—, manifiesta interés en el acontecer político, y a partir de su condición de mujer soltera mayor de cuarenta años, se percibe el distanciamiento y cambio en la representación de la clásica mujer ama de casa, casada y obediente de los dictámenes sociales, encarnada por el otro personaje femenino de la historia, Josefina.

El análisis de la representación de la mujer en el cine colombiano de los ochenta surge a partir de la transformación de los personajes femeninos en el relato fílmico argumental, la cual es determinante a la hora de entender los tejidos políticos y sociales que anteceden la proclama de la Constitución de 1991. Acontecimientos como la toma del Palacio de Justicia en 1985, la desmovilización de la guerrilla del M-19 en 1990, el genocidio de los integrantes de la Unión Patriótica que concluye con el asesinato del senador Manuel Cepeda Vargas en 1994, la tragedia de Armero también en 1985, la guerra de los cárteles del narcotráfico que se agudizó a partir de esa fecha y el fortalecimiento de los ejércitos privados hasta convertirse en las Autodefensas Unidas de Colombia en 1990, hacen que los ochenta sean años críticos y de referencia obligada para el estudio de la violencia en Colombia, que se desencadenan como consecuencia de la ruptura por la lucha del poder político y económico entre las diferentes clases sociales.

Las historias de las mujeres representadas en cada filme son contadas a partir de un nuevo modelo narrativo que irrumpe para explorar diversas formas del lenguaje audiovisual en la cinematografía colombiana y que se caracteriza, entre otras cosas, por la evocación de

un personaje que ya no mira desde la ventana, como plantea Jordi Balló (2000),⁸ sino por el contrario, gira hacia la construcción de su voluntad de superación, negando su representación única de víctima sin posibilidades de defenderse y transitando hacia una imagen admirada, respetada y algunas veces temida o mitificada, como en el caso de los personajes de Gertrudis Potes y María Cano en las historias de *Cóndores no entierran todos los días* y *María Cano*, quienes llegan a encarnar lo más profundo de los ideales colectivos, del grupo, de la comunidad, de la banda o de la guerrilla⁹.

A partir de este contexto histórico-analítico retomaremos la procedencia, modelos de producción, estética y temática de las películas que componen el corpus filmico con el objeto de encontrar herramientas para revalidar nuestra hipótesis, según la cual la fuerte posición crítica y reflexiva del cine colombiano hacia el fenómeno de la violencia, en la que se cuestiona el papel del Estado y que hasta finales de los años setenta se expresó exclusivamente como documental, funcionó como detonante del cambio en la representación de los personajes femeninos.

Con ese objetivo, retomaremos los conceptos planteados por un grupo de investigadores, sociólogos, filósofos y escritores que han teorizado y estudiado el conflicto y la violencia a partir no solo de su desarrollo y devenir histórico, sino más bien basándose en aquellos acontecimientos que significaron el resquebrajamiento de las instituciones fundamentales para el desarrollo y el fortalecimiento de un proyecto de Nación productivo y equitativo en la distribución de las riquezas y en la lucha por la tenencia de la tierra.

Marco teórico y antecedentes sobre cine, mujer y violencia en Colombia

8 Balló (2000) plantea en *Imágenes del silencio*, la figura de la mujer en la ventana como un punto de vista que se va transformando y que en ocasiones observa, contempla y conduce al espectador no solo hacia la mirada de lo que está ocurriendo afuera, sino que reclama una *penetración interior*. Mirando desde el espacio doméstico o desde la intimidad de un tren, los encuadres de la mujer en la ventana dan cuenta de un significado preciso, que se materializa en un relevo de sus emociones y que nos habla de su dignidad.

9 Elsy Marulanda en su texto *Mujeres y violencia, años 50* (1995) describe este trayecto histórico donde la mujer se mueve en diferentes niveles y roles, contribuyendo a fortalecer la resistencia al terror oficial, pasando por la dictadura militar y haciendo frente a la exclusión del Frente Nacional.

Los estudios sobre cine en Colombia han considerado las representaciones femeninas bajo una única perspectiva: la discusión sobre la participación de la mujer como directora de cine. No hay, por tanto, un acercamiento profundo en relación al tema específico de la representación de lo femenino en los relatos filmicos al interior de los relatos y de la mujer en calidad de personaje ficcional.

Frente a estos planteos teóricos proponemos los estudios sobre la violencia en Colombia como eje fundamental para el análisis de cuestiones vinculadas no solo con los enfrentamientos entre grupos al margen de la ley, como las guerrillas y los grupos de autodefensas, sino retomando la crisis del Estado y su responsabilidad en los actos de barbarie que afectaron a las comunidades urbanas y rurales durante el conflicto. Daniel Pécaut (2012) establece como uno de los factores que originaron la violencia el conflicto de intereses entre diversas élites económicas, el cual habría conducido al “derrumbe parcial” del Estado y a los enfrentamientos bipartidistas que se agudizan durante los años cincuenta. La cuestión política sería el centro de la disputa y aunque los afectados en su mayoría eran quienes no ejercían el poder político (la población rural), es en esa “dictadura y deriva de lo político” (2012: 103) como la denomina Pécaut, donde se encuentra el punto de inflexión para entender los fenómenos acaecidos en las décadas de los sesenta y setenta.

De la compilación de textos sobre la violencia en Colombia de Germán Guzmán, Orlando Fals Borda y Eduardo Umaña (2005), abordaremos los conceptos utilizados para analizar la multiplicidad en los modos de proceder de quienes participan del conflicto, las tácticas y normas de los grupos alzados en armas. El *boleto* y la *mística guerrillera* son estudiados desde la especificidad que representan los hechos de barbarie de ese momento histórico, los cuales son retomados por la cinematografía colombiana de los años ochenta.

Para el análisis de los personajes femeninos consideramos el trabajo de investigadores que han asumido la representación de la mujer tanto desde una perspectiva artística como política. Nos basamos en los textos que han considerado la importancia del estudio y análisis de la imagen para permitir nuevas lecturas alrededor del papel de la mujer en la sociedad. Al determinar las relaciones de poder que se establecen en cada uno de los filmes respecto de los personajes masculinos, intentaremos determinar los cambios y posible agenciamiento de la mujer en el escenario político colombiano del siglo XX.

De acuerdo con los planeamientos de Amartya Sen, la mujer ha tenido diversas transformaciones que con el paso del tiempo se han consolidado hasta alcanzar una reinterpretación de su ejercicio y papel en la sociedad. Afirma la investigadora que las mujeres han dejado de ser receptores pasivos de la ayuda destinada a mejorar su bienestar y son vistas, tanto por hombres como por ellas mismas, como agentes activos de cambio: como promotores dinámicos de las transformaciones sociales que pueden alterar *tanto* la vida de las mujeres *como* la de los hombres (1999: 235). A partir de esta hipótesis, retomaremos la perspectiva renovadora frente al lugar que ocupa la mujer en el imaginario colectivo y cómo este modelo tradicional que perpetúa la dominancia y poder de los géneros puede ser rebatido ante la aparición de una mujer que se integra, participa y asciende en la escala socioeconómica en algunos casos.

Del texto *Alicia ya no, feminismo, semiótica y cine* (De Lauretis, 1992) adoptaremos la diferencia conceptual entre la mujer como sujeto histórico y como sujeto de la representación. De Lauretis pone especial énfasis en la diferenciación de la mujer representada en el cine como objeto y en su condición misma de la representación, y, por otra parte, en las mujeres como seres históricos, sujetos de relaciones reales. Es en este planteamiento donde se visibiliza la posibilidad del cine como *tecnología social* –en palabras de De Lauretis–, desde donde se interpela al sujeto. El cine como aparato material interpela a las mujeres lo mismo que a los hombres, el cine dominante instala a la mujer en un particular orden social y natural, la coloca en una cierta posición de significado, la fija en una cierta identificación (1984: 29). En este sentido, analizaremos la cuestión del cine colombiano de la década del ochenta como un escenario para el agenciamiento de la mujer; teniendo en cuenta que es en la representación de la violencia desde donde se logra este proceso y se vislumbran las nuevas formas de lo femenino.

Siguiendo a De Lauretis, el concepto de *fuera de cuadro* (1989) es pertinente para el estudio del sujeto femenino en nuestro corpus fílmico. Lo que se mantiene por fuera del cuadro, pero que de alguna manera puede inferirse a través del encuadre, tiene igualmente que ver no solo con la cámara sino también con el espectador, quien es el que percibe desde su subjetividad el significado de la imagen (1989: 29). El adentro y afuera –del plano y del

género según la autora–, garantiza cierta multiplicidad entre lo representado y lo omitido, que lejos de estar en oposición, permite visibilizar diversos campos para la interpretación.

A partir de la representación cinematográfica de la mujer, retomaremos los conceptos de Teresa De Lauretis y Laura Mulvey acerca de la centralidad de la mirada o la *mirabilidad* del cine narrativo. La articulación de las diferentes miradas: la de la cámara, la del espectador y la de los personajes entre sí (De Lauretis, 1992: 219) permiten la interpretación del universo representado. “Es la colocación de la mirada lo que define al cine” (Mulvey, 1980: 56).

Estructura de la Tesis

El estudio de las relaciones entre mujer, violencia y cine colombiano se desarrollará a partir del marco teórico explicitado, el cual provee herramientas de análisis para entender cuáles fueron las causas que determinaron el cambio en la representación y construcción de un discurso fílmico sobre la violencia, así como las características de esta transformación que ubica a la mujer en un nuevo lugar que reivindica sus valores como sujeto político.

En el **primer capítulo** de la investigación se analiza la incursión en el cine colombiano de los ochenta de películas históricas que retoman en su mayoría el tema del Bogotazo y lo ponen en relación con la particularidad de la historia contada. En este contexto, el análisis de los conceptos vinculados al estudio del período de La Violencia son fundamentales para entender las razones por las cuales, de manera consciente o no, la cinematografía de los años ochenta mira hacia el pasado de la historia política del país, generando contenidos fílmicos que enriquecen la interpretación de los hechos políticos y sociales de principios y mediados del siglo XX. La cuestión metodológica y teórica girará en torno de las relaciones entre la mujer y la violencia, la mujer combatiente en frentes guerrilleros y la mujer política, establecidas a partir de los estudios sociológicos y políticos que le abren paso a las representaciones fílmicas tenidas en cuenta para este trabajo.

El **segundo capítulo** se centrará en el análisis de los modelos de financiamiento que permitieron la producción de los filmes del corpus seleccionado. La creación de FOCINE como un intento por impulsar la producción de películas colombianas es fundamental para

examinar comparativamente las obras que fueron financiadas por esta entidad y las que lo hicieron a través de medios alternativos en sus aspectos temáticos y representativos.

El **tercer capítulo** se orienta a analizar la representación filmica del enfrentamiento y la lucha por el poder y la redistribución de las riquezas en la década del cincuenta, eje referencial de todas las películas seleccionadas. En este proceso de enfrentamiento y búsqueda de un objetivo concreto se visibiliza la manifestación del realismo social que predomina en la narrativa filmica; por ello nos ocuparemos de la caracterización específica de este modo de representación y del análisis de otros estilos y tendencias representativas que se exponen en cada filme.

A la vez que avanzamos en el análisis de los aspectos formales de la composición visual, en este último capítulo se desarrolla el estudio de los personajes femeninos seleccionados en cada película, pues es fundamental establecer la incidencia de los factores relacionados con las maneras como se entiende a la mujer en cada filme, lo que nos habilitará un acercamiento a los estudios de género que han avanzado sobre estos análisis y han pretendido entender la diferencia entre lo femenino y lo masculino.

A modo de cierre, se presentan las conclusiones surgidas a partir de los análisis realizados a lo largo de la presente investigación.

CAPÍTULO 1

VIOLENCIA POLÍTICA Y MUJER EN EL CINE COLOMBIANO DEL SIGLO XX (1930 – 1990)

Cuando uno habla con personas que han vivido o viven las mil guerras que se dan en este país, siempre se encuentra con la fatalidad y el absurdo. La violencia parece venida de otra parte, transferida al ahora y al aquí. Es un monstruo informe regido por algo anterior a la razón; está marcada por una incomprendibilidad que la define.
Víctor Gaviria¹⁰

1.1. Antecedentes históricos de la violencia

La violencia como objeto de la representación no solo en la producción cinematográfica sino en el acervo literario y dramático de la cultura colombiana ha sido explorada, estudiada y representada como fenómeno social, cultural, antropológico y sobre todo, económico, en la disputa por el poder y por el control político.

Año tras año, la aparición de películas colombianas que abordan el tema de la violencia ya sea de manera amplia o tangencial es cada vez mayor. Si tenemos en cuenta los diversos contextos en los que se ha inscrito la producción cinematográfica, así como la legislación en torno al capital cultural y al desarrollo de políticas que incentiven el aumento en el número de títulos estrenados, se evidencia que pese a las dificultades y la intermitencia de algunos procesos, en el cine colombiano argumental existe una tendencia hacia los relatos historiográficos, aquellos basados en las representaciones de los principales hechos que marcaron la historia del siglo XX.

En consonancia con lo anterior, hemos de rescatar las etapas donde la violencia política ha sido el pretexto argumental de las propuestas cinematográficas tomadas en

¹⁰ Del texto “El cine urbano y la tercera violencia” de Geoffrey Kantaris. Entrevista realizada por Carlos Jauregui a Víctor Gaviria (2008)

cuenta para esta investigación; adicionalmente, no solo los sucesos sino los personajes de la historia que han marcado hitos en la construcción de un discurso fílmico sobre la violencia son tenidos en cuenta para entender su relevancia en los relatos audiovisuales.

Al indagar acerca de los orígenes de la violencia en la historia colombiana, identificamos que es a lo largo del siglo XX donde se puede encontrar la causa determinante de gran parte de los principales fenómenos asociados al conflicto: el enfrentamiento político debido a la radicalización ideológica de las dos hegemonías políticas (liberal y conservadora) a partir de la cual se gesta el movimiento de oposición más representativo de la historia en el que muere asesinado Jorge Eliécer Gaitán, líder del liberalismo. Este suceso marca un antes y un después en la historia de la violencia del país, y constituye el referente principal de tres de las cuatro películas que componen el corpus de esta investigación. Dos alusiones directas a la muerte de Gaitán se realizan en las películas *Cóndores no entierran todos los días* y *Confesión a Laura*, en la primera el asesinato se utiliza como el primer giro narrativo que conduce a la transformación del personaje principal del relato: León María Lozano, y en la segunda, se usa como punto de partida de la historia, para establecer la relación inicial entre los dos personajes del melodrama: Laura y Santiago. La película *Carne de tu carne* se inscribe en los acontecimientos posteriores a la muerte del líder del liberalismo, donde el escenario se diversifica y lo que se cuenta es cómo se vive al interior de una familia, la oposición de pensamientos políticos e ideológicos.

Las explicaciones que dan cuenta de la historia de la violencia en Colombia en el siglo XX han estado ligadas y legitimadas, en todos los casos, a los vínculos entre realidad, crisis e institucionalidad¹¹. Los diferentes actores del conflicto se articulan de acuerdo a sus intereses por la tenencia de la tierra, por el control agrario, la administración de los recursos

11 Orlando Fals Borda se refiere, en el prólogo del libro *La violencia en Colombia*, a un panorama desalentador de guerra inminente a partir de los años cuarenta y cincuenta, en el que los actores políticos tienen gran incidencia y responsabilidad en los actos de barbarie que acontecen: “Lo que no nos esperábamos es que la era postmacondiana del Frente Nacional se hubiera convertido por arte y parte de nuestro dirigentes, en un infierno vivo, en un mundo descompuesto y harapiiento. Los culpables de la clase política tradicional siguieron en el poder sin merecerlo, mientras se asesinaba impunemente a dirigentes nuevos que prometían recuperar la dignidad nacional y la práctica libertaria, impulsando el genocidio repetido del pueblo y la matanza a discreción” (en Guzmán Campos, Fals Borda y Umaña Luna, 2005: 16).

naturales y el conflicto ligado a las diversas posiciones ideológicas de los dos partidos políticos de mayor acogida a nivel nacional. En correspondencia a este postulado, las películas *Cóndores no entierran todos los días* y *Carne de tu carne*, que utilizan como locación dos pueblos enriquecidos con plantaciones y cultivos propios para la explotación agraria, exponen a través del uso y usufructo que se hace de la tierra las relaciones de poder entre los militantes de cada partido y el evidente interés por acumular riquezas para hacerse de una legitimidad en el campo político.

El texto de José María Samper, *Los partidos en Colombia: estudio histórico-político*, publicado en 1873, analiza la genealogía en la que se instalan los postulados de cada uno de los partidos evidenciando la división en la que se encontraron los sectores sociales que, según sus intereses, recurrieron a la defensa de cada posición política. De acuerdo al análisis de Samper, el origen de los partidos políticos tradicionales, el liberal y el conservador, se puede establecer a partir de los años 1848 y 1849, cuando aparecen las dos ideologías dominantes en el país. El primero en surgir fue el Partido Liberal, cuya proclama de fundación fue esbozada por José Ezequiel Rojas, su programa pretendía transformar el Estado colombiano cooptado por la tradición política hegemónica: el colonialismo español. Así, los grupos indígenas, obreros, esclavos y artesanos se sumaron a las intenciones del naciente partido político.¹²

De acuerdo a las motivaciones con las que se dio inicio a la conformación del Partido Liberal son consecuentes los personajes de Laura y María en las películas *Confesión a Laura* y *María Cano*, ambas alejadas de las nociones tradicionales del pensamiento sobre el

12 Ambrosio López, en el libro *El desengaño o Confidencias*, describe este contexto social: “Desde 1846 apareció en Bogotá una asociación de la clase de los artesanos, en cuyas instalaciones se dedicaban a dictar clases nocturnas para enseñar a leer, a escribir, para aprender aritmética y dibujo lineal. En 1849, esta sociedad de artesanos comenzó a ser muy popular y comenzaron a frecuentarla personas que deseaban hacer notorias sus opiniones liberales. Poco a poco se acabó con el principio educativo de esta sociedad y comenzó a ser un punto de encuentro para hablar de política y dejaron de asistir las personas que usaban ruana y que eran quienes en un principio recibieron las clases de alfabetismo” (1851: 103). En *Las ideas liberales en Colombia*, de Gerardo Molina, se enumeran las reformas que los liberales proponían en la segunda mitad del siglo XIX: “Abolición de la esclavitud; libertad absoluta de imprenta y de palabra; libertad religiosa; libertad de enseñanza; libertad de industria y comercio, inclusive de armas y municiones; desafuero eclesiástico; sufragio universal, directo y secreto; supresión de la pena de muerte y dulcificación de los castigos; abolición de la prisión por deuda” (1970: 115).

papel de la mujer en la sociedad, cercanas al campo de las letras (Laura maestra, María bibliotecaria) y tendientes a modificar a través de su pensamiento, el orden preestablecido en instituciones como la familia, los espacios laborales y el propio Estado. Si bien no son personajes abiertamente militantes del liberalismo, en el caso de Laura se puede deducir su afinidad luego de ver su reacción ante la muerte de Gaitán, y su colección de libros gaitanistas. María arrastra la herencia de sus padres liberales y con ello se acerca más a esta ideología, aunque con notables distancias a la hora de radicalizar su postura como miembro del Partido Socialista. En ambas mujeres, lo que coincide y es afín a la proclama inicial del liberalismo es el deseo por escapar de los modelos colonialistas que intentan reivindicar una hegemonía incuestionable, permaneciendo como únicos dueños del poder político y de las maneras de ser o de verse en la sociedad.

En 1849, Mariano Ospina Rodríguez y José Eusebio Caro establecieron las consignas principales del pensamiento conservador, en él se abogaba por la defensa de la tradición política que había dominado la escena social a lo largo del siglo XVIII. Conformaban este grupo los esclavistas, burócratas, terratenientes, militares de alto rango y el clero, para quienes la situación era ideal y debía ser ‘conservada’ a toda costa, fundamentalmente los valores y procederes que desde la Colonia se establecieron en el territorio colombiano. Preferían continuar con el Estado colonial que se había mantenido porque las transformaciones podían interferir en sus intereses económicos: la abolición de la esclavitud, por ejemplo, afectaba los intereses económicos de los esclavistas, porque perderían el dinero que habían pagado por los esclavos y se verían obligados a contratar jornaleros. Lo mismo sucedía con la pretensión de igualdad jurídica reclamada por los esclavos, la que de lograrse derrumbaría su poder sobre la base social.

El personaje del Padre González en *Cóndores no entierran todos los días* representa el matrimonio ya conocido entre la iglesia católica y el pensamiento conservador. A la hora de defender a los conservadores del pueblo y satanizar a los liberales, utiliza los sermones de la misa dominical y aboga por el restablecimiento del orden en la comunidad en manos del gobierno conservador que defiende.

A partir de este escenario, algunos de los investigadores que se han dedicado a estudiar la violencia en Colombia, coinciden en establecer ciertas etapas en las que se

clasifican los períodos de la historia en los que ha recrudecido el conflicto armado, eje sobre el cual se sucedían los enfrentamientos por el control político del país entre el Estado y los grupos al margen de la ley.

Germán Guzmán, Orlando Fals Borda y Eduardo Umaña (2005) dedicaron dos tomos al análisis y clasificación no solo de la manifestación de la violencia en términos de cifras de asesinatos, índices de desplazamientos forzosos por parte de campesinos y resultados de las principales batallas en diferentes zonas geográficas del país, sino también estableciendo una serie de antecedentes en la historia de la violencia que desde inicios del siglo XX han sido el detonante de los más importantes sucesos de la historia social colombiana. El más trascendente fue el conflicto político entre el Partido Liberal y el Partido Conservador, determinante del surgimiento del fenómeno reconocido como La Violencia¹³ de los años cincuenta, nombre con el que se hace alusión a la violencia bipartidista, dadas las contrarias y radicales posiciones ideológicas de las dos fuerzas mayoritarias en la representación social.

La investigación de Guzmán, Fals Borda y Umaña traza tres períodos como antecedentes inmediatos de La Violencia: el primero surge a partir de 1930, cuando asume la presidencia Enrique Olaya Herrera, gobierno en el que pese a la finalización de la denominada guerra de los Mil Días¹⁴, se produce una nueva hondonada y levantamiento de los antagonismos entre los dos partidos políticos; la segunda etapa está marcada por el cambio de gobierno en 1946, con una nueva presidencia del partido conservador a cargo de

13 Diversos autores coinciden en esta nominación como fenómeno particular, pues aunque no existe un consenso entre los académicos sobre sus inicios ni fin como período histórico, sí se ha determinado una particularidad de acuerdo al origen de los enfrentamientos: el conflicto político. El trabajo de investigación de Martha Cecilia Lora Garcés sobre la representación de la violencia política en tres novelas colombianas de la segunda mitad del siglo XX sirve como referencia al analizar el tema de La Violencia como fenómeno; la autora propone mantener esta nominación ya que se hace alusión directamente al momento en el que por conseguir el control político, los dos partidos hegemónicos se hacen responsables de las masacres y muertes de más de 200.000 colombianos. Lora hace referencia a la división de cuatro fases establecidas por Marco Palacios, en el estudio de la violencia: “La primera corresponde al sectarismo tradicional, entre 1945 y 1949. La segunda se abre con la abstención liberal, a fines de 1949, y se cierra con el Golpe de Estado del general Gustavo Rojas Pinilla, el 13 de junio de 1953. La tercera queda marcada por la conformación del grupo “Los Pájaros”, en el Valle del Cauca y la zona cafetera del Quindío, entre 1954 y 1958. Y la cuarta, denominada por Palacios como residual, comprende desde 1958, con la caída de Rojas Pinilla, hasta 1964, cuando surge el gamonalismo armado, y el intento de la reinserción del bandolerismo existente a la vida civil (Lora Garcés, 2001: 365).

Mariano Ospina Pérez; y la tercera etapa se concreta en el momento más álgido de la disputa: el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán, líder del Partido Liberal, el 9 de abril de 1948.

Así como esta clasificación corresponde a la variación entre quién y cuándo se ostenta el poder en los diferentes gobiernos, las películas seleccionadas se mueven entre estos cambios y son las consecuencias del enfrentamiento por la gobernabilidad, las que permiten desarrollar los argumentos en cada una de ellas. Si retomamos el tiempo de la acción de cada filme, ubicamos en la línea de cronología la película *María Cano* como la primera en aparecer, al inscribirse en la primera etapa de los antecedentes sobre la violencia, enmarcada en el fin de la guerra de los Mil Días y el gobierno de Enrique Olaya Herrera (años treinta). La segunda película, *Cóndores no entierran todos los días* transcurre entre los meses y días anteriores a la muerte de Gaitán, el día mismo del asesinato y los hechos que acontecieron poco tiempo después, donde se desarrolla con mayor intensidad el conflicto bipartidista (finales de los años cincuenta). La tercera en orden cronológico es *Confesión a Laura*, que como mencionamos, se desarrolla el mismo día del asesinato de Gaitán (9 de abril de 1948); y finalmente, el filme *Carne de tu carne* contextualiza su historia durante la época del Frente Nacional (1957).

No hay coincidencias precisas sobre los índices de violencia durante el siglo XX en Colombia, ni sobre las batallas que se gestaron principalmente en la zona rural de los departamentos del centro y del norte; sin embargo, la larga lista de asesinatos a lo largo y ancho del territorio nacional durante este período nos permite deducir, a partir de varios factores, la recurrencia a la eliminación del adversario como mecanismo para resolver las diferencias entre los grupos sumergidos en el enfrentamiento, sin contemplar nunca una conciliación o negociación frente a los intereses en disputa.

Carlos Eduardo Jaramillo Castillo plantea en su texto *Mujeres en guerra, participación de las mujeres en el conflicto* (1995: 359), la propensión del hombre colombiano de finales del siglo XIX, que encuentra una especie de refinamiento en el ejercicio de la violencia, a sentirse más a gusto con la aventura de los campamentos que a

14 La guerra de los Mil Días se desarrolló desde el 7 de octubre de 1899, cuando el liberalismo se pronuncia en Santander contra el gobierno del presidente Manuel Antonio Sanclemente, hasta el 21 de noviembre de 1902, día en que las fuerzas liberales o restauradoras firman un acuerdo general de paz.

una vida responsable como ciudadano trabajador civilista. Cabe en esta lectura una aproximación al personaje de Ever en *Carne de tu carne*, un capataz al servicio de la familia Velasco, que hizo parte del grupo de asesinos a sueldo de los años cincuenta. Ever es el chofer de la familia, se encarga de manejar a los jornaleros de la hacienda y es a la vez cómplice de las prácticas delictivas de su patrón, encargándose de coordinar los asesinatos de los campesinos que se oponen a las prácticas de dominación, desarrolladas históricamente por los terratenientes de la zona.

1.2. Etapas previas al período de La Violencia

1.2.1. Gobierno de Olaya Herrera. Partido Liberal

De acuerdo a la propuesta de clasificación de las etapas previas al período de La Violencia que realizan Guzmán, Fals Borda y Umaña (2005) podemos inferir que las relaciones entre quienes buscaban posicionarse como autoridad en el campo político, alejadas totalmente del campo diplomático por la vía de la negación y aniquilación del adversario, determinaron el recrudecimiento de la violencia de los años cincuenta, período que arrastraba desde los años treinta un fuerte enfrentamiento entre partidos luego de las elecciones presidenciales en las que el liberalismo obtuvo un triunfo aplastante sobre las toldas del Partido Conservador.

Con los liberales nuevamente en el poder se activó el sectarismo ideológico y la lucha por recuperar la presidencia de la República por parte de los conservadores. Los discursos de los líderes conservadores y liberales esgrimieron versiones opuestas sobre los resultados de estos enfrentamientos, endilgando los hechos más atroces a la mano armada de su opositor.

El estudio de Guzmán, Fals Borda y Umaña, ejemplifica las dos posiciones:

(...) Otro miembro del partido conservador, desvinculado del gobierno, analiza la situación de la siguiente manera: “El conservatismo fue objeto, entonces, de despiadada, metódica y persistente persecución en toda la república. Departamentos enteros quedaron sometidos a implacables sistemas de terror y, diariamente, los conservadores regaban con su sangre el suelo de la patria. Verdaderos fusilamientos en masa de campesinos indefensos se sucedieron en distintas comarcas colombianas. Las propiedades abandonadas eran ocupadas por feroces tiranuelos rurales o compradas a precios irrisorios, bajo amenaza de muerte”.

Desde la vereda opuesta, Max Grillo, destacado político liberal, describe así el panorama del país en mayo de 1934:

Apenas transcurre día sin que los periódicos den cuenta de un crimen horrendo. Lo más doloroso es que la sociedad parece haberse familiarizado con la producción en serie del crimen. Nadie se impresiona ante el atentado criminal () actos de crueldad estúpida como desollar a las víctimas y mutilarlas en forma salvaje; asesinatos de sacerdotes octogenarios, para robarlos; el puñal y el revolver usados en reyertas por centavos; el atraco en pleno día en las calles de la capital; la inseguridad en las ciudades y en los campos. Tal es el cuadro. (2005: 40)

Sin embargo, el problema principal de la década de 1930 no solo tiene que ver con la polarización ideológica de los partidos políticos. El origen de la disputa se relaciona con las inconformidades que manifiestan sindicatos, artesanos y grupos de trabajadores que ven cada vez más problemática su situación y el reconocimiento de sus derechos en el espacio de lo público.

Durante el gobierno de Olaya Herrera se aprobó la Ley 83 de 1.931, la cual establecía cláusulas obligatorias en los estatutos de los sindicatos, entre las cuales se encontraba la prohibición de participar en actividades políticas y preveía la posibilidad de disolución en caso de violación a dicha legislación (Moncayo y Rojas, 1978). Por lo tanto, la agitación de estos grupos de trabajadores y asociaciones resulta conflictiva en ocasiones, logrando desestabilizar algunas de las acciones del gobierno liberal, y a su vez se alejan del pensamiento conservador que pretendió negarlos durante décadas.

Por otra parte, no resultaron convenientes para el Partido Liberal las propuestas del Partido Comunista, aun cuando en ocasiones parecieran coincidir en algunos aspectos. Los miembros del Partido Comunista vacilaron en diversas ocasiones a la hora de asumir una posición colectiva frente a las políticas liberales; con Olaya Herrera, el liberalismo promovió la dominación del patronato y los terratenientes, modelo al que se sumaron algunos militantes comunistas, desamparando a las mayorías obreras, que luego serían la gran audiencia de Jorge Eliécer Gaitán en la Unión Nacional de Izquierda Revolucionaria – UNIR- creada en 1933, logrando perfilar a uno de los líderes políticos de mayor trascendencia en la representatividad de las poblaciones populares.

1.2.2. Gobierno de Mariano Ospina. Partido Conservador

Luego de cuatro períodos presidenciales del Partido Liberal (1930–1946) regresan al poder los conservadores con la presidencia de Mariano Ospina Pérez, gobierno que en principio apostó a la reconciliación de los militantes de ambos partidos; sin embargo, los hechos y los medios de comunicación seguían demostrando que el enfrentamiento entre partidos era una realidad inminente, así como las tensiones en los diferentes grupos de trabajadores, compañías y sindicatos.

El regreso de los conservadores al gobierno es señalado en la película *Cóndores no entierran todos los días* a través del anuncio en la radio del pueblo; éste es el punto de partida definitivo para que León María Lozano, personaje principal del relato, inicie su transformación y se legitime entre el grupo de conservadores de la región. León María, sabiendo ya del triunfo de su partido, se dirige a la plaza pública y haciéndose lustrar los zapatos, increpa a Gertrudis Potes mientras atraviesa la calle: “¡Ganamos Doña Gertrudis, si vio, ganamos!”. A lo que ella responde: “Usted no ha ganado nada León María”. De esta manera, se instala en la narración la tensión y el inicio del enfrentamiento entre ambos personajes, y en un orden global, la disputa entre el Partido Liberal y el Conservador.

El año 1946 fue decisivo en la confrontación y levantamientos de los líderes de diferentes grupos como la Confederación de Trabajadores Colombianos –CTC- dirigidos por organizaciones comunistas: estalla el paro de choferes en Cali, hay huelgas y manifestaciones solidarias que se extienden por todo el país, y se llegan a reconocer más de 500 conflictos colectivos por parte del Ministerio de Trabajo. En este momento se pronuncian las primeras voces contra el ambiente de hostilidad y agitación que envuelve el

país¹⁵ y que se convierte en el antecedente de la gran revuelta del 47¹⁶ que termina en la suspensión de la personería jurídica de la CTC por parte del Gobierno.

Durante 1948 continúan las manifestaciones, desacuerdos y enfrentamientos entre grupos de trabajadores, liberales, conservadores y la ciudadanía en general, que en medio de la incertidumbre e inconformidad por los recientes sucesos, se suma a la desavenencia y agudizan el conflicto. En el libro *La violencia en Colombia* se describen los acontecimientos más relevantes de la época:

Febrero 4, paro de trabajadores municipales en Bogotá; el 11, conflicto laboral en el río Magdalena; el 14, atentado dinamitero contra el gerente de la Tropical Oil Company; manos criminales destrozan la red telegráfica y averían el acueducto de Cantimplora; sabotaje en las líneas férreas y en los grandes tanques de gasolina con amenaza de incendios de proporciones inimaginables. El 7 de febrero se realiza en Bogotá una gran manifestación con gentes que desfilan en impresionante silencio, con banderas enlutadas. Gaitán pronuncia su célebre oración por la paz en la que pide al primer mandatario que detenga la persecución por las autoridades: “Impedid, Señor Presidente, la violencia. Solo os pedimos la defensa de la vida humana que es lo menos que puede pedir un pueblo. (Guzmán, Fals Borda y Umaña, 2005: 50)

El 9 de abril de 1948 cae asesinado Jorge Eliécer Gaitán. Aun hoy, luego de la numerosa producción de textos, investigaciones y estudios, se siguen interpretando y

15 El gobierno de Mariano Ospina declara turbado el orden público en la zona de Bogotá, mientras que el jefe del liberalismo, Jorge Eliécer Gaitán, presenta un memorial pidiendo la intervención inmediata de la autoridad ejecutiva y el concurso de jefes políticos para poner término a la barbarie. La revista *Semana* registra en sus reportajes la utilidad de las intenciones del líder liberal, al describir los hechos más graves de violencia que empañan la supervivencia de los líderes de cada partido en los diferentes departamentos, así como las consecuencias para los trabajadores de estas oleadas de miedo y represión que se suscitan en cada gremio. “El memorial del señor Gaitán es sereno, sobrio y destinado a provocar una eficaz represión de la delincuencia y a no hacer un escándalo político. El Presidente y el Ministro de Gobierno comienzan a estudiarlo y a tomar las medidas que el señor Gaitán solicita” (Guzmán Campos, Fals Borda y Umaña Luna, 2005)

16 En 1947 estalla el paro general de transportes, dejando como resultado la destrucción de algunos puentes y actos de sabotaje en las carreteras; se promueven huelgas apoyadas por la CTAL (Confederación de Trabajadores de América Latina) y de manera indirecta por las fracciones liberales en pugna, quedan al descubierto los planes de paralización general del país, promovidas por diferentes alas disidentes tanto del Partido Liberal como del Partido Comunista.

analizando los hechos que rodearon este acontecimiento y sus consecuencias, los cuales marcaron y dividieron la historia colombiana del siglo XX.

Antes de analizar la importancia del asesinato de Gaitán como referencia histórica de la violencia, exponemos algunos factores que según Guzmán, Fals Borda y Umaña (2005) explicarían el enfrentamiento y conflicto en el territorio nacional: el maniqueísmo político, la insuficiente educación cívica y la inadecuación de programas rurales en la escuela primaria constituirían algunas causas, quizá remotas pero valiosas, en la búsqueda de elementos que llevaron a los hechos de la época de La Violencia.

De igual forma, podemos relacionar la violencia del año 1932, que perseguía la homogenización política, con la acción de gobernantes subalternos liberales, la intromisión del poder eclesiástico, el deterioro del concepto de autoridad y la penetración de la política en el ámbito lo militar (1944) como las causas próximas a La Violencia. Y entre las causas inmediatas advertimos el quiebre de principios y frenos morales como consecuencia del odio desbordado entre militantes de los dos partidos, las fallas de dirigentes que cayeron en inmoralidades electorales, elecciones prefabricadas, coacción, fraude y finalmente, la supresión del diálogo partidario.

1.2.3. El 9 de abril de 1948

Luego de asumir Jorge Eliécer Gaitán como jefe del Partido Liberal en 1947, se inicia una de las experiencias más esperanzadoras en la búsqueda de la restauración de la ley y el cumplimiento de la constitucionalidad por parte de un sector que comenzaba a fortalecerse teniendo como base social a las clases populares: el *Gaitanismo*.

En el marco de la IX Conferencia Panamericana que se llevó a cabo en Bogotá, organizada por el gobierno de Estados Unidos, se hizo visible la posición de rechazo hacia las políticas transnacionales que pretendían adueñarse de los principales sectores productivos y beneficiarse con las regalías a través de tratados comerciales que solo generaban ventajas para los empresarios y la clase económica tradicional colombiana, representada en su mayoría por integrantes del Partido Conservador, en cabeza de los presidentes Mariano Ospina Pérez (1946) y Laureano Gómez (1950) y por las élites del Partido Liberal, que rechazaban al igual que los conservadores, las alas del comunismo que se propagaban en las filas del gaitanismo. Aunque Gaitán representaba el proletariado,

unificó pensamientos y deseos de militantes de ambas banderas partidarias que se movilizaron ante la angustiada situación de hambre, desigualdad social y desamparo por parte del Estado, del que se proclamaban víctimas. Su participación en la Conferencia y su claro pronunciamiento en defensa de las clases populares, denunciando las consecuencias de tener una oligarquía de rodillas ante el imperialismo norteamericano, hizo visible la rotunda consagración de “El caudillo liberal” -como solía denominárselo- como candidato líder en las elecciones presidenciales de 1950.

Ante el clima de permanente persecución del Gobierno conservador hacia los militantes liberales y comunistas, la figura de Jorge Eliécer Gaitán era la única que mantenía la esperanza por la negociación, la deposición de las armas y la idealización de un cese al fuego de los líderes revolucionarios del sector rural y urbano y el gobierno de Mariano Ospina Pérez. De ahí que su asesinato desató el recrudecimiento de la barbarie, el fortalecimiento de los grupos guerrilleros en Colombia y la radicalización de las posturas ideológicas entre quienes decían representar los intereses del pueblo, cercanos a un pensamiento de lucha y revolución que quedaba en manos de los sindicatos, trabajadores y algunos cercanos al pensamiento liberal, y quienes se mostraban ostensiblemente de lado del Gobierno, que representaba el pensamiento conservador¹⁷.

El 9 de abril de 1948, el día del asesinato de Jorge Eliécer Gaitán y fecha emblema del inicio del período de radicalización del conflicto, como si se tratara de una adaptación del libro “Crónica de una muerte anunciada” del escritor Gabriel García Márquez, se vivió como un presagio ante el cual la sociedad colombiana se vio convocada y, finalmente dispuesta a reaccionar en medio de un clima caldeado, de enfrentamientos y radicalismos. El líder del liberalismo se encontraba a las puertas de su consagración como uno de los

17 La investigación de Daniel Pécaut (2012) propone una lectura de la división partidista que define claramente las oposiciones ideológicas de Liberales y Conservadores: “La deriva de los signos políticos remite, como ya lo hemos mostrado, a la repentina crisis del modo de institución de lo social que había imperado desde 1930, cuando fue necesario elaborar nuevas modalidades de regulación de las sociedades urbanas. El liberalismo había definido en ese momento una imagen de la unidad de lo social fundada en una relación de espejo entre el Estado y los Sindicatos. El conservatismo le había opuesto su propia imagen de una sociedad orgánica. Alrededor del problema común ante el cual se encontraban las dos comunidades políticas y de la diferencia de las soluciones sugeridas, se había construido el nuevo campo político. La clase obrera, que había suministrado la materia para el esquema generador de la sociedad anterior, corre con los costos de la nueva situación (2012, 473).

políticos de mayor influencia en el ámbito nacional e internacional, sus intervenciones y convicciones ideológicas en defensa de los derechos humanos y sus continuas solicitudes al Estado para el cese de los enfrentamientos entre la población civil y el ejército militar, hicieron que se convirtiera en el blanco de los intereses de los que no creyeron conveniente el avance de este discurso, cada vez más empoderado del favor popular, amenazando con despertar el espíritu nacionalista de lucha e independencia¹⁸.

Sobre los autores intelectuales del crimen se ha escrito mucho y se ha dicho más, algunas de las ideas más plausibles sobre este caso se encuentran en el texto de Guzmán, Fals Borda y Umaña:

Tesis diversas han sugerido, sin que hasta el momento haya certeza plena sobre alguna de ellas:

Primera: Fue un crimen de las oligarquías.

Segunda: El comunismo urdió el asesinato y planeó la asonada.

Tercera: Fue un crimen político. La orden vino de los altos jefes políticos.

Cuarta: Entre bastidores se mueven grandes intereses de poderosas compañías petroleras. (2005: 408)

1.2.3.1. **Consecuencias del asesinato de Jorge Eliécer Gaitán**

Las secuelas de la muerte de Gaitán se vivieron desde el instante mismo en que Juan Roa Sierra, presunto autor material del crimen, fue linchado por la multitud que rodeó la escena. Una vez que se hizo público el trágico suceso, las emisoras propagaron el mensaje que ya se instalaba con fuerza en todos los rincones de la Capital colombiana y, posteriormente, en todo el territorio nacional: incendiar, arrasar, agitar y hacer temblar las instituciones eclesiásticas y educativas en defensa del liberalismo, cobrando venganza de la muerte de quien se convirtió en el mártir del siglo, en la excusa para el recrudecimiento y la

¹⁸ El tomo II del libro *La violencia en Colombia* (2005:382) narra, a partir de diferentes versiones, investigaciones y publicaciones dedicadas a analizar la muerte de Gaitán, la intervención de miembros de organizaciones extranjeras en el suceso: “(...) Los disparos fueron hechos por sobre sus cabezas para dispersarlos. Se trataba de elementos de la policía secreta. En cambio la Policía Nacional estaba inficionada por la política. Era una policía liberalizada, según el sentir del entonces Jefe de Seguridad Nacional doctor Alberto Niño (...). El penalista David Luna Serrano emite este juicio: “Como colombiano y como patriota creo que la culpa de algunos nacionales en este crimen incide en el hecho de haber prestado oídos a consejos externos interesados en el que el grande hombre no fuera nombrado como delegado a la IX Conferencia Panamericana’ (2005: 405).

radicalización del conflicto bipartidista. Este acontecimiento le dio el nombre a uno de los períodos más importantes de la historia colombiana: en el ámbito local, “El Bogotazo”; en la esfera nacional, “El 9 de abril”.

Se registraron numerosos disturbios en distintas regiones del territorio colombiano, y aunque la protesta se centró en la Capital, no fueron menos importantes y avasallantes los hechos ocurridos en los departamentos de Valle del Cauca, Huila, Santander y Cundinamarca. Muchas iglesias fueron quemadas, los párrocos encarcelados y atacados, los colegios religiosos se convirtieron en el objetivo de la ira de la muchedumbre desenfrenada. Los edificios y oficinas de los periódicos fueron destruidos, los jefes del Partido Conservador fueron exterminados en varios municipios. El 9 de abril de 1948 se convirtió en el inicio de los días de la muerte, en el pretexto para derramar la sangre de los adversarios y exorcizar los deseos de venganza que crecían y se fortalecían en cada liberal y conservador nacidos a principios de 1900.

¿Quién podía prever las consecuencias de todos estos sucesos? ¿De la impunidad por el asesinato del caudillo popular? ¿De los atentados de carácter irreligioso y los atropellos contra integrantes del Partido Conservador por miembros o en nombre del Partido Liberal? Se tocaron los dos puntos más álgidos de nuestra mecánica social: lo religioso y lo político. Cuánta resonancia y sentido de perduración contienen estas palabras recogidas entre un grupo montaraz en armas: “A Gaitán no lo hemos acabado de cobrar”. Alguien replicó: “No nos lo han acabado de pagar”. ¿Hasta cuándo durará este hecho histórico sirviendo de pretexto para la lucha fratricida? (Guzmán Campos, Fals Borda y Umaña Luna, 2005: 412)

El 9 de abril fue usado por ambos partidos para señalarse, recriminarse y acusarse mutuamente de las olas de violencia acaecidas durante la década del cincuenta. Darío Acevedo se refiere en su texto “La Colombia contemporánea 1930–1990” (1995: 328), a la manera como cada episodio se fue sumando a la larga lista de incidentes que desbordaron el conflicto y agudizaron las pasiones de cada bando. Según Acevedo, más que un momento para la reflexión y el reconocimiento del punto más alto de la disputa, lo que sucedió fue una total parcialización de los discursos, los cuales pueden estudiarse desde sus contenidos de la siguiente forma: en primera instancia se instala como eje del enfrentamiento el desconocimiento del otro, el espíritu hegemónico de cada cual, que se creía mayoría y por

lo tanto, dueño del poder, la violencia como atributo exclusivo del opositor y la legitimidad de los resultados de las elecciones, de acuerdo a los resultados, favorables o no para cada partido, fueron algunas de las características más importantes de las diferentes posturas asumidas desde lo discursivo y del lenguaje político de la época.

1.2.3.2. **La representación del asesinato en la cinematografía colombiana**

Los relatos de las películas que toman la referencia histórica del asesinato de Gaitán, giran alrededor de cómo se gesta el proceso de levantamiento de los partidos y la experiencia colectiva –*Cóndores no entierran todos los días* (1984) de Francisco Norden– e individual –*Confesión a Laura* (1991) de Jaime Osorio– del estado de guerra por la violencia política, la cual, entre otras cosas, interrumpe la democracia y sumerge a la población civil en situaciones sociales sin precedentes, tales como el enfrentamiento no solo en el campo y de frente con armas y bombas, sino en el conflicto interno a nivel administrativo, donde los diferentes sectores de la administración pública se enfrentan entre sí, desarticulándose en feudos separados, pues dependían del número de militantes de cada partido, que hiciesen parte de los diferentes entes e instituciones para asociarse entre sí y buscar beneficios particulares. Otro ejemplo de este tipo de desestructuración de las organizaciones lo protagonizó la policía, pues los policías locales eran permanentemente removidos en función del color político del alcalde o del gobernador¹⁹.

En las películas *Carne de tu carne* y *Cóndores no entierran todos los días* se hace alusión directa a la participación de varios personajes en los grupos de “Pájaros” y “Chulavitas” de la década del cincuenta, que operaron en distintas zonas del país. El trasfondo de las historias de estos filmes retrata los elementos más significativos de La

19 Daniel Pécaut, en el libro *Orden y violencia: Colombia 1930 – 1953*, explica no solo la guerra entre partidos, detonante de todos los enfrentamientos de la época de 1950, analiza además la guerra en el Estado mismo, que ve arrebatado el poder entre cada época de elecciones al Congreso, Asambleas, Consejo, Alcaldías, Gobiernos Departamentales y Presidenciales. El caso de Bogotá frente al complejo reacomodamiento de las fuerzas políticas al interior de la organización es particular, pues al estar esta institución claramente dominada por los liberales, Mariano Ospina, presidente conservador, decide crear una nueva policía especial, a la vez que se reclutan los “Chulavitas””, cuerpos de policía conformados por sicarios para dar de baja a los liberales.

Violencia, y por ello se convierten en materia de análisis para abordar este momento histórico.

Esa violencia política se explica en estas películas de los años ochenta como el origen de toda la oleada y la historia de la violencia en Colombia, que inicia siendo bipartidista y que se transforma con la aparición de nuevos fenómenos como la creación de las guerrillas, los grupos de paramilitares y el narcotráfico, pero que, en apariencia, mantiene el mismo origen: las posiciones políticas e ideológicas innegociables.

1.3. La mujer y su injerencia en espacios de la vida social en la primera mitad del S.XX

Los diferentes oficios en los que la mujer colombiana tuvo participación durante el siglo XX variaron de acuerdo a las actividades económicas de cada contexto y región. Las ciudades capitales fueron el sitio de acogida de muchas mujeres que viniendo del campo, la mayoría de ellas desplazadas, se incorporaron a la vida doméstica en casas de familias ricas; las jóvenes procedentes de pueblos vecinos en ciudades como Bogotá, Cali, Medellín y Popayán se desempeñaban como sirvientas, lavanderas, planchadoras o cocineras.

Muchos de los personajes secundarios de las películas que conforman esta investigación dan continuidad a este modelo tradicionalista del papel de la mujer en la sociedad, circunscrita a labores domésticas, es el caso de las cocineras y aseadoras de las familias, las cuales son representadas en roles periféricos del sistema de personajes, sin ser de relevancia para las cuestiones ideológicas asociadas a los personajes principales. El único caso en el que la trabajadora doméstica encara un papel significativo en la estructura dramática y permite entender con mayor claridad, cuestiones trazadas en relación a la desigualdad de clases sociales, es el personaje de Asunción en la película *Carne de tu Carne*, del cual nos ocuparemos en otro capítulo.

Por otro lado, sobre todo en la región antioqueña, el gremio de las costureras se fortaleció, pues sin depender de una sola familia para su sustento, las mujeres costureras iban de casa en casa arreglando la vestimenta y los tejidos del hogar. Las vendedoras de frutas y verduras y cocineras en las plazas de mercado también construyeron un espacio

importante de laboriosidad y consiguieron mantenerse, incluso luego de las graves consecuencias de la crisis del treinta.

Es así como en la película *María Cano*, enmarcada en esta época de principios del siglo XX, aparecen a lo largo de los viajes de María por varias regiones de Colombia, mujeres trabajadoras que la buscan como un referente en la reivindicación de los derechos laborales. Ya sea como vendedoras en plazas de mercado, cocinando y sirviendo en restaurantes o en las fábricas textiles de Medellín, las mujeres son figurantes en esta historia y aunque ninguna tiene la relevancia de María en el campo político, podemos reconocer en ellas una gran laboriosidad y capacidad de trabajo.

Vale destacar el caso de las prostitutas, que aunque no eran reconocidas socialmente, su trabajo fue significativo como ingreso y medio de sustentación²⁰, así como la inmersión de numerosas mujeres en espacios productivos que antes del siglo XX eran exclusivos de los hombres, tales como las fábricas, el comercio y las instituciones de carácter industrial, como las empresas productoras de café y tabaco. Al igual que el aumento en la mano de obra y la laboriosidad de las mujeres en la región cafetera, las desigualdades en cuanto a la remuneración respecto de los trabajadores hombres también aumentaron. Por lo general, los hombres ganaban más del doble de la paga de las mujeres, trabajando el mismo número de horas²¹.

20 El texto de Ana María Jaramillo realiza una radiografía de cada uno de los perfiles de mujeres obreras, trabajadoras y relacionadas con los procesos de industrialización del siglo XX en Antioquia, en la que se puede ver no solo el tipo de vinculación laboral, sino los comportamientos a nivel social que luego de la inclusión de la mujer en diferentes escenarios de lo productivo, se tornaron cambiantes y determinaron importantes procesos en el ámbito económico y político. Respecto al oficio de las prostitutas o “mujeres públicas”, Jaramillo anota: “Las prostitutas son una población cada vez más numerosa en este medio social donde hace carrera una doble moral, pregonada por unas élites que en público defienden la institución del matrimonio católico y la fidelidad conyugal, pero que en privado le admiten al hombre que tenga amantes. Reconocen legalmente el funcionamiento de zonas de prostitución, siempre y cuando no se ubiquen en lugares cercanos a templos, establecimientos educativos, fábricas y no sean frecuentados por menores de edad” (1995: 389).

21 El estudio de Mauricio Archila (1995: 107) del Centro de Investigación y Educación Popular, arroja los siguientes datos: en la industria textil antioqueña, los hombres devengaban un promedio de \$1,43 diario en 1926, \$1,69 en 1927 y \$1,72 en 1928; mientras tanto, por los mismos años, las mujeres ganaban \$0,67, \$0,73 y \$0,81, respectivamente.

El movimiento literario de los años veinte en Colombia le permitió a intelectuales de la época participar en actividades de tipo académico, político y social, pues al tiempo que crecía el interés por el florecimiento de ideas y propuestas que buscaban romper el convencionalismo reinante, en el que los obreros eran manipulados bajo las órdenes de los ricos hacendados y terratenientes, se dio un levantamiento de la clase trabajadora en regiones donde la explotación de los recursos naturales era fundamental para mantener el estatus social y económico de los pobladores capitalinos.

Imbuida de este clima, en una pequeña comunidad de librepensadores y académicos, aparece una mujer que incursionó en espacios donde los vetos hacia el género femenino eran legítimos: María de los Ángeles Cano. Desde su nacimiento en Medellín, en 1887, María Cano estuvo cerca de educadores, periodistas, artistas, músicos y poetas, amigos y familiares de sus padres; estuvo vinculada al *Correo Liberal* en 1923 y lideró varias iniciativas tendientes a mejorar la calidad educativa de los obreros, que desde el analfabetismo hasta la deserción escolar tenían un sinnúmero de dificultades, todas ellas debidas a la falta de inversión por parte del Estado.

Fue a través de la lectura, con la creación de espacios para la alfabetización de la población más vulnerable, que María Cano se acercó a las clases populares, no solo de Antioquia, sino de varios municipios del Valle del Cauca y de otros departamentos del centro de Colombia, en donde se le conoció con el seudónimo de “La flor del trabajo”, por tratarse de un ejemplo en la inmersión de la mujer en espacios que le eran negados en su totalidad: el mundo del trabajo asalariado, los espacios académicos y la política. En un artículo para la Revista *Credencial Historia*, la historiadora de la Universidad Nacional, Magdala Velásquez, describe la actuación de María Cano durante el momento más importante de su militancia:

Con el traslado de un grupo de obreros de la Tropical Oil Co. de Barrancabermeja a la cárcel de Medellín, [María Cano] realiza su primera intervención pública, en una manifestación que reclamaba justicia para los presos sociales. Posteriormente, junto con el ex presidente de la República Carlos E. Restrepo, llevó la palabra en una multitudinaria movilización contra la pena de muerte y en defensa de las libertades públicas; con su aguerrida intervención irrumpe ante la opinión pública nacional. En una pequeña ciudad en la que la defensa de la moral provocaba plebiscitos para

hacer retirar de una vitrina a la Venus de Milo, aparece esta ágil y menuda mujer de 38 años, que se toma las calles y plazas en nombre de la libertad y la igualdad, dispuesta a enfrentar al régimen conservador, a luchar contra la ignorancia y la explotación de los asalariados y contra la voracidad de las compañías yanquis. (1990: 16)

María Cano milita durante todo este tiempo en el Partido Socialista Revolucionario, viajando por varias zonas del país y haciéndose célebre por sus intensos hostigamientos a las clases privilegiadas debido a la inequidad social y a las injusticias provocadas por compañías extranjeras bananeras, petroleras y mineras. En noviembre de 1928, con la Masacre de las Bananeras²², el enfrentamiento entre el Gobierno y el Partido Socialista, que se encontraba ya seriamente fraccionado, y la recesión económica de los años treinta, se produce el arresto de María Cano, quien retorna posteriormente a la actividad sindical a través de la huelga del Ferrocarril de Antioquia, en 1934, sin mayores consecuencias. Hasta ese momento se conocen datos de su participación en temas de interés popular, lo que hace pensar en el poder represivo del Estado y su desconocimiento histórico por la masculinización de los relatos, pues María Cano termina reduciéndose al mito de una jovencita rebelde que se convirtió en un sujeto anónimo más de Medellín hacia el final de sus días, en 1967.

Ana María Jaramillo caracteriza ciertos aspectos de la mujer-obrera que, como en el caso de María Cano, forjaría una nueva ruta para su condición en medio de la sociedad conservadora a la que pertenecían:

El ambiente familiar y la época histórica en la que nacen y son educadas estas mujeres obreras, forja unos valores, formas de comportamiento que,

²² La ley 69, apodada la “Ley heroica”, fue sancionada por el gobierno de Miguel Abadía Méndez y buscaba arrinconar a los liberales, pues ya los jefes conservadores veían venir la inestabilidad para su gobierno en las elecciones de 1930. La ley prohibía fomentar la lucha de clases, así como la realización de huelgas y manifestaciones por parte de las agremiaciones obreras y sindicatos. Bajo este clima de tensión y persecución, los obreros de la zona bananera, vigilados constantemente por la fuerza policial, efectivamente entraron en paro y marchas ante la *United Fruit Company*, con el objeto de reclamar sus derechos como trabajadores; a lo que la empresa, en alianza con altos mandos del gobierno, contestó con balas y arremetió contra mujeres, niños y trabajadores en general, que se encontraban marchando en el Magdalena. La masacre de las Bananeras el 6 de diciembre de 1928 fue uno de los más oscuros acontecimientos de la historia de la violencia en Colombia, pues los huelguistas fueron condenados por el gobierno al estereotipo del revolucionario comunista y amparándose en esta figura, se legitimaron todos los asesinatos en manos de los militares.

luego, en las fábricas, las hará particularmente susceptibles a las estrategias de control, particularmente en los aspectos relacionados con la disciplina del trabajo, el uso del tiempo libre y en la prolongación indefinida de su condición de solteras. (1995: 416)

1.3.1. La mujer, la violencia y el cine

Los datos acerca de la participación de la mujer en asuntos de guerra y enfrentamientos a lo largo de este período van desde el perfil más tradicional, como madre y esposa, hasta la que formaba parte de algún bando político y rumiaba el mismo odio de sus esposos por los contrarios.

Es destacable la habilidad con la cual la mujer se involucró en asuntos políticos durante el enfrentamiento entre liberales y conservadores. Circulan con abundancia las historias de mujeres que convirtieron sus casas en refugios de enfermos y alimentaban a los heridos hasta devolverlos sanos y enérgicos al campo de batalla:

En las ciudades, la mujer liberal centró su apoyo en la consecución de drogas, para lo que fue necesario que, en sus casas, se multiplicaran las dolencias simuladas, tanto como sus visitas a la botica. La ropa blanca se esfumó de los almacenes y la de cama se hizo escasa en los hogares cuando, deshinchada por las pacientes manos femeninas, salió para las zonas de guerra convertida en gasa. (Jaramillo, 1995: 372)

Pocas mujeres del ejército conservador quedan registradas en la historia como abanderadas de su causa y partido, pues la mayor parte de jefes de partido eran hombres, y precisamente en un sentido ideológico el rol femenino se asumía a partir de la sumisión y subordinación absoluta a las órdenes de sus esposos; caso contrario al de las mujeres que en las filas del liberalismo marcharon con revólver al cinto, llevando la bandera de su partido y defendiendo con su propio cuerpo los intereses de su colectividad:

(...) En él [partido liberal] encontramos mujeres que asumieron como oficiales la conducción de tropas en los cuerpos regulares del Ejército Restaurados, y mujeres que, como guerrilleras, lucharon en la base de la organización militar. Como oficiales podemos citar a: Candelaria Pachón, muerta en la batalla de Terán; Ana María Valencia, abanderada del Batallón Pamplona, muerta en Palonegro; Inés Melgar, segundo jefe del batallón Gaitán de Panamá; Carmen Bernal, corneta de órdenes del general Hermógenes Gallo, y Mila Arellano, quien siendo hija de un general

ecuatoriano, fue jefe de la columna Parra que operó en la zona fronteriza con este país. (Jaramillo, 1995: 376)

En relación al cine colombiano contemporáneo que toma como referencia mujeres involucradas en la violencia colombiana del siglo XX, podemos resaltar que, de manera singular a partir de la Ley 615 de 2.003 o Ley del Cine, la mayoría de los proyectos cinematográficos se han dedicado a retomar el fenómeno del narcotráfico de los años ochenta. Sin embargo, surge una historia en contravía a esta hegemonía: la biografía de la Sargento Matacho²³, la cual se suma al binomio violencia-cine y se detiene en la vida de esta guerrillera que se conoce en la década de los cincuenta y sirve como fuente para referenciar otra de las heroínas míticas de la violencia bipartidista, quien al igual que otras mujeres, son provocadas y lanzadas a la guerra al ver cómo se pone en juego la vida de su familia.

En cualquier caso, las mujeres se encargaron de demostrar que la guerra ya no era asunto de los hombres, de sus hermanos, su marido, padres o hijos, sino un asunto que las comprometía directamente a ellas y las empujaba a esa batalla por la restitución de su dignidad, la sobrevivencia de la familia y la defensa de su comunidad. Y lo hicieron a su manera. Algunas, como Rosalba Velásquez, llamada “Sargento Matacho”, ante el asesinato de su hombre, juraron venganza y se enrolaron en las bandas y cuadrillas que encontraron en su camino; otras, como Graciela Loayza, ante la arremetida del terror oficial, engrosaron las guerrillas de resistencia liberal; algunas, como Laura, la mujer de Alfonso Castañeda (“Richard”), encontraron en el movimiento revolucionario de las guerrillas comunistas prevenientes del sur del Tolima, la mejor manera de hacer y hacerse justicia. (Álvarez, 1995: 484)

También referenciada en la historia de las mujeres en guerra²⁴ encontramos a “La Negra Petronila”, quien luego de la Toma de Honda en 1901, merece llevar en las primeras

²³ La sargento Matacho cuenta la historia de Rosalba Velásquez, una mujer víctima de la violencia, que escoge el camino de la venganza y queda atrapada en medio de la guerra en Colombia, durante la segunda mitad del Siglo XX. Es dirigida por William Ospina, cuenta con reconocimientos internacionales en festivales como el de Islantilla en Huelva y el Festival de Cine de Cali realizado en el 2014, donde tuvo su primera presentación pública en salas. Por problemas legales entre la coproducción realizada con México, el filme no ha sido presentado en el circuito de salas de cine nacionales.

filas las banderas de su partido, el liberal, debido a que en una de las batallas libradas entre Ambalema y Gramalote con los conservadores, Petronila se volvió a recoger la bandera liberal entre los muertos, demostrando su coraje y compromiso ideológico con su grupo. Como esta historia, se multiplican los casos en los que la mujer avanza en el conflicto como combatiente, en menor porcentaje que los hombres pero destacándose por su rol fundamental en las batallas y luchas que determinaron el devenir histórico del siglo XX.

Por otro lado, ya no como guerrilleras o en grupos al margen de la ley, encontramos la historia de la participación de la mujer colombiana en la esfera política o pública, haciendo parte de instituciones estatales y educativas de renombre a nivel nacional. Durante el Frente Nacional (1958-1974) fue cada vez más usual oír hablar de alcaldesas, gobernadoras, concejales, diputadas y senadoras. Luego de la aprobación del voto femenino y de obtener derechos políticos en 1957, las transformaciones se hicieron notar en diferentes esferas pues desde el hogar, espacio habitual de ejercicio de las mujeres con sus familias, hasta el espacio industrial, comercial y estatal, la inclusión de la mujer en diversos escenarios cambió las lógicas de varios de los procesos en los que la mirada masculina tenía ya establecida una hegemonía.

Por su cuenta, las mujeres no se asumieron de manera total a partir del siglo XX como una parte esencial en la transformación social, pues aun cuando el espacio legítimo para su participación constitucional estuviese establecido en la práctica y el ejercicio democrático que les correspondió, no hubo mayor modificación en cuanto a los resultados del ejercicio deliberativo y de participación que se venía desarrollando, con los hombres como únicos jefes, antes del 57.

Lo que no se puede afirmar es si en efecto la integración a nuevos espacios, antes negados de manera absoluta para la mujer como el caso del sector público, redundó en el cambio del panorama político y económico de la sociedad colombiana a partir de mediados

24 “Mujeres en guerra”, el artículo de Carlos Eduardo Jaramillo para el compilado *Las mujeres en la historia de Colombia* (1995), sitúa los principales hechos de violencia en los que se tienen pruebas de la participación de la mujer como miembro activo, ya sea de las filas liberales o conservadoras, y en escenarios combativos o de mero acompañamiento y apoyo moral. Los hallazgos y reflexiones de Jaramillo en torno al tema representan para nuestra investigación la columna de gran parte de los postulados establecidos, pues es precisamente este interés particular de la mujer en la escena de la violencia colombiana del siglo XX el que nos revela las transformaciones en las propuestas filmicas colombianas de la década del ochenta.

del siglo XX. Lo que sí podemos entrever es que como pieza estratégica para la consecución de diversos objetivos por parte de cada grupo de interés político, la mujer fue trascendente y determinante, pues se manifestaron diferentes intensiones en la búsqueda de la paz como la realización de la Asamblea Nacional Constituyente, la cual expidió la actual Constitución de 1991.

Actualmente los derechos de las mujeres acaban de ser perfeccionados por la Asamblea Nacional Constituyente, que además suprimió las secuelas y restos de disfrute desigual de ciertos derechos sociales. No obstante, la condición femenina, en tanto tiene que ver con conductas, comportamientos y costumbres larvadas durante largos periodos, está aún sometida a incontables y poderosos problemas que tocan con su imagen, con los sistemas de valores, con su sexualidad, que mantienen en amplios núcleos de la población, la idea de que es un ser débil, sometido a los designios del hombre, objeto de manipulación morbosa, etc. (Acevedo, 1995: 477)

1.4. **La representación de la violencia del siglo XX en el cine colombiano**

Desde los inicios del cine se evidenció que las ciudades más desarrolladas en cuanto a cadenas productivas, con procesos de industrialización importantes y por ende con mayores posibilidades de financiación para este nuevo invento —concebido inicialmente como científico, posteriormente de valor artístico—, iniciaron un proceso de producción de películas que sobre todo se extendió en el terreno documental. Paranaguá (2003) señala que este es un rasgo común del primer cine latinoamericano durante el período silente. Mientras que la producción de ficción resultó discontinua y precaria, el cine documental tuvo un desarrollo relevante en varios países de la región.

La exploración de nuevas formas de representación como la argumental describió aspectos de la vida social nacional, convirtiéndose la política y la relación entre el Estado y la población civil en temas recurrentes ya desde los años de 1920, cuando películas como *El drama del 15 de octubre* en 1915 de los hermanos Di Doménico, aparecieron reconstruyendo historias y sucesos sociopolíticos. En este caso, se trató de la muerte del general Rafael Uribe Uribe, cuyo impacto en el público y la sociedad en general fue alarmante, debido no solo a la novedad del cine como invento sino a la manera como los directores abordaron aspectos que se encontraban en el corazón mismo de la disputa, tales como discursos presidenciales, registro de votaciones del Gobierno, relaciones entre

contextos urbanos y rurales y, en general, todo lo que implicaba ver por primera vez en pantalla registros de un país que se vivía y sufría a diario. Juana Suárez, en el apartado de “Caos, mitos y silencios, el primer cine colombiano”, lo plantea de la siguiente forma:

El drama del 15 de octubre cobra singular importancia no solo por su aparente primer lugar en la cinematografía colombiana, sino porque desde entonces, plantea una serie de premisas que aún recorren el cine colombiano: la representación de la violencia, la contradictoria recepción del cine nacional por el mismo público del país y los avatares de producción y distribución. (2009: 28)

La violencia es materia de representación en el cine colombiano ante los constantes enfrentamientos y luchas que se desarrollan en cada época, cuando la desigualdad, la crisis del aparato estatal y la cada vez más amplia brecha entre ricos y pobres y su consiguiente inequidad social, estallan en un conflicto en el que participan, además de los afectados, los intereses de los grandes grupos económicos y políticos nacionales como extranjeros. Desde las más sencillas historias de amor hasta los grandes dramas sociales contienen en su narrativa alusiones a la realidad nacional, la estratificación socioeconómica de los personajes, los paisajes y escenografías, la música, las apuestas estéticas, todo esto compone lo que para la semiótica es materia de estudio y análisis pues transmite mensajes de tipo político de manera directa, indirecta, intencional o casual.



Reproducción de un fotograma de *El drama del 15 de octubre* (1915)
Archivo Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano

El afán clasificatorio de los períodos de la violencia en Colombia sugiere diversas maneras de organizar por grupos los fenómenos que rodean cada uno de los hechos. Algunos estudiosos definen la primera violencia como aquella situada a partir de la muerte de Jorge Eliécer Gaitán a finales de los cuarenta, pues es en este momento cuando acontecimientos posteriores alcanzan los índices más altos de víctimas y caos social: el auge de las facciones guerrilleras y la respuesta paramilitar que se desata en los años sesenta, el desplazamiento forzoso de la población rural y la avanzada de las mafias en ciudades como Medellín y Cali, desde mediados de los ochenta²⁵.

Sin embargo, a los efectos de nuestra investigación hemos tomado como referencia la violencia que transcurre desde principios de siglo XX, específicamente en las décadas del

25 Coinciden en esta clasificación de las “tres violencias” en Colombia, que van a partir de la mitad del siglo XX, los autores Enrique Pulecio Mejía, en su texto sobre *Cine y violencia en Colombia* (2000: 159) y el escritor Geoffrey Kantaris (2008:110), quien se refiere al El Bogotazo como “la violencia original”.

veinte y treinta, así como los acontecimientos transitorios de los años cuarenta hasta finalizar en 9 de abril de 1948 con el Bogotazo. Este corte obedece, principalmente, al objetivo de analizar la cinematografía colombiana de los años ochenta, en la que se encuentran referentes históricos que coinciden con los tres períodos señalados.

En medio del conflicto y la violencia de las décadas del cincuenta y sesenta se producen diversos textos cinematográficos que retoman el tema de la desigualdad social y la crisis social y existencial del individuo en diversos contextos. Destacamos a continuación la obra de tres directores que bajo la forma del documental, propusieron una lectura que nos permitirá relacionar los contenidos que antecedieron a la producción del cine de los ochenta y su cercanía al tema de la violencia.

Los trabajos documentales de Marta Rodríguez y Jorge Silva cobran importancia desde la perspectiva histórica debido a la valiosa interpretación que éstos hacen de los procesos de explotación y reclutamiento de hombres, mujeres y niños en la lucha por la tenencia de la tierra durante el siglo XX. Su largometraje documental *Chircales*, estrenado en 1972, cuyo proceso de investigación y filmación demandó más de seis años, permite reconocer —no solo por la envergadura del tema sino por la propuesta reflexiva e ideológica de los realizadores— una versión de la realidad con muy poco eco en la historia del cine colombiano contemporáneo: los intentos por abordar temas que giran alrededor de un cine militante, cercano a una ideología anticapitalista y que apelan mayoritariamente al modelo argumental.

Los latifundistas son vistos desde *Chircales* como los opresores y explotadores de los labriegos, a quienes se les reconoce su condición de víctimas que han dejado su testimonio nada más que en el celuloide. Aún hoy la relación es desigual y arbitraria entre patrón y obrero y la figura del compadrazgo es manejada en varios de los eslabones de la cadena productiva, tanto en la producción de ladrillos como se registra en *Chircales*, como en otros espacios de la actividad mercantil.

Chircales sentó un procedimiento que, con variaciones según el tema, se hace presente en la mayoría de la producción de Rodríguez y Silva y, posteriormente, de Rodríguez sola. Éste consiste en incorporar elementos representativos de lo que Louis Althusser llamaba “aparatos ideológicos del Estado”; por esta razón, se capturan escenas de las elecciones presidenciales, desfiles y allanamientos militares, debates en el Senado o en

la Cámara de Representantes, intervenciones eclesiásticas o imágenes religiosas. (Suárez, 2009: 91)

No solo a nivel metodológico el filme *Chircales* fue excepcional, la cercanía con el documental político latinoamericano, que coincidió con la búsqueda reivindicadora de valores humanos y sociales de Rodríguez y Silva, hicieron de este texto un documento que se eterniza en la historia del cine colombiano como el primero que se vincula a una narrativa regional.



Reproducción de un fotograma de *Chircales* (1972)
Archivo Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano

Con *Campesinos*²⁶, Rodríguez y Silva continúan su dupla de realización documental, en este caso retratando los hechos que rodearon la organización y reacción de los campesinos e indígenas de las zonas cafeteras, iniciando un camino que continuará en solitario Marta Rodríguez luego de la muerte de Silva en 1972.

26 *Campesinos* es el tercer documental de Marta Rodríguez y Jorge Silva, estrenado en 1975, su idea surge luego de encontrarse con la experiencia de indígenas y campesinos en zonas donde la violencia y la guerra por la tenencia de la tierra los ha llevado a la lucha por la defensa de sus pueblos ancestrales.

La década de los sesenta y los inicios de los setenta estuvieron marcados para estos directores por la influencia de tendencias como las del *Tercer Cine* en Argentina, el *Cinema Novo* en Brasil, y el cine político boliviano de Jorge Sanjinés y el grupo Ukamau, pues compartían no solo la estructura narrativa en su propuesta documental (voz en off, imágenes y secuencias largas de las actividades cotidianas de las comunidades representadas y testimonios en directo, fruto de las largas jornadas de grabación), sino en el aparato ideológico sobre el que se sustentaba la propuesta de cine político y social de realizadores latinoamericanos que cultivaron un cine independiente, contra informativo y militante. El eco de las producciones documentales de Rodríguez ha penetrado en espacios donde el reconocimiento de la violencia hacia los indígenas, campesinos y proletariado por parte de quienes detentan el poder, es vital para poner en discusión la desigualdad con la que se establecen las relaciones sociales en zonas de mayor productividad agroeconómica y que terminan siendo el fortín de las grandes élites económicas.

Marta Rodríguez es la directora de cine colombiana con mayor reconocimiento a nivel internacional, en parte por la ausencia de mujeres que han figurado como directoras de cine a lo largo de la historia del cine colombiano –salvo casos excepcionales como los de Gabriela Samper, Camila Loboguerrero y más recientemente Libia Stella Gómez– y a la cercanía de su trabajo a propuestas de cine documental de países latinoamericanos que, como hemos mencionado, en las décadas del sesenta y setenta se interesaron en un tipo de cine de concientización política. Rodríguez inicia su trabajo en solitario en 1987 luego de la muerte de Jorge Silva, y a partir de allí es notable la transición de su obra hacia un cine de la marginalidad, destacándose en la representación de problemáticas como la lucha por la tenencia de la tierra, la violación de los derechos humanos en comunidades campesinas y el desplazamiento forzoso, entre otros. De acuerdo con Juana Suárez, una vez fallece Silva, los trabajos de esta cineasta se enfocan primariamente en una perspectiva de mujeres bajo una mirada femenina, en *Amor, mujeres y flores* (1989) se aborda el tema de la industria floricultora, de los abusos contra los derechos laborales de las trabajadoras y el uso ilegal de pesticidas y químicos en los cultivos, lo que aumentaba el riesgo de enfermedades en los empleados.

El eco del trabajo de Marta Rodríguez ha permanecido a lo largo del tiempo, no solo por su empeño en acentuar la dimensión política y de denuncia social en sus trabajos sino por promover el levantamiento tanto de las minorías representadas en sus películas, como de los grupos de mujeres trabajadoras ante los actos de injusticia social. Aunque esta directora se declara abiertamente por fuera de las búsquedas del feminismo, sus proyectos cinematográficos documentales han mantenido una fuerte vinculación con posturas feministas en temas como los derechos sexuales y reproductivos, la justicia y el medioambiente.

Otro de los grandes aportes al documental colombiano de la década del sesenta lo realizó la directora Gabriela Samper, quien luego de haber pasado por el teatro y por diferentes roles en el área técnica de la realización cinematográfica, se dedicó a la dirección de trabajos que se vinculan, como los de Rodríguez y Silva, a los caracteres ideológicos y formales del Nuevo Cine Latinoamericano²⁷.

El interés de Samper en su experiencia filmica estuvo marcado por las inquietudes que le generaban las historias de vida de las clases populares, quienes en medio de situaciones adversas sobrevivían, deambulaban y se relacionaban entre sí en medio de diversos espacios como el barrio, el campo y las fábricas. Esta relación entre el hombre y su entorno se convierte en el eje fundamental de los textos filmicos de Samper, quien se inclinó por un tipo de cine más intimista, el cual, partiendo de historias personales, reflexiona sobre los grandes problemas de la sociedad.

Una experiencia que coincide con las intenciones de otro director de cine latinoamericano, Jorge Prelorán, quien por varias décadas desde mediados de los cincuenta,

27 El libro del peruano Isaac León Frías, *El nuevo cine latinoamericano de los sesenta. Entre el mito político y la realidad filmica*, aborda la discusión sobre si esta nominación de la producción cinematográfica latinoamericana constituyó, evidentemente, un movimiento con elementos comunes, a pesar de las diferencias entre los contextos sociales, políticos y económicos de los diferentes países. “Que todos ellos, los ortodoxos y los heterodoxos, hicieron un cine nuevo es un hecho que —creo— no admite discusión. Por eso se puede afirmar con certeza que en esos años hubo una comprensible y legítima voluntad de renovación y, sobre todo, que se hizo un conjunto de películas con propuestas expresivas *nuevas*, que contribuyeron a enriquecer el abanico de la estética de la modernidad y el acervo cultural del país en que se hicieron y de la región en su conjunto. Eso es lo que permanece y lo que se debe rescatar, pero poniendo muy seriamente en duda —como lo hemos hecho— la existencia de un movimiento regional, de algo más que un proyecto concebido y alentado al calor de los debates políticos y culturales de esos *años de la conmoción*” (2013: 438).

se dedicó a producir lo que él mismo llamó *etnobiografías*, buscando a través de la narración de la vida de una sola persona conocer la cultura a la que pertenecía. Felipe Montalva señala en su artículo “Jorge Prelorán, el hombre es un creador” (2010) las características fundamentales del trabajo de este documentalista, que busca producir cine de conocimiento del *otro*, de ese *otro* distinto cultural, social e incluso étnico. Según Prelorán: “La visión desde afuera muestra que ellos son distintos a nosotros, y como lo que nos muestran de esos otros es lo raro o lo primitivo, en esencia este cine sería básicamente xenofóbico”²⁸.

Con *Páramo de Cumanday*, la primera película filmada por Samper en 1965, se descubre el estilo de esta documentalista, el que se destaca por el contraste entre los diferentes temas para generar un choque en el espectador, un nivel interpretativo que recurre por un lado a la observación y exploración espacial y por otro, a la oposición como base de la narración, tal es el caso del documental *El hombre de la sal* (1965)²⁹. Con sus trabajos de denuncia documental y con el cortometraje *Los santísimos hermanos* (1960) específicamente, Gabriela Samper se convierte en una enemiga para el Gobierno que ya entonces perseguía a los miembros de los grupos de intelectuales de izquierda³⁰.

Con sus películas, Rodríguez, Silva y Samper consolidaron un corpus cinematográfico significativo que sirvió como referente para generaciones posteriores de directores que abordarían temas relacionados con la violencia desde el registro argumental.

28 Referencia al artículo de Montalva al libro de Jorge Prelorán, *El cine etnobiográfico* (2007).

29 La historia de *El hombre de la sal* es la de un campesino que se resiste a cambiar sus procedimientos de elaboración de la sal ante la modernización en las minas de Zipaquirá. Juana Suárez explica la relación de este trabajo con otros del documentalista norteamericano Robert Flaherty de la siguiente forma: “El interés de la cámara es el contraste entre el método artesanal de don Marcos Olaya y la modernización de las técnicas de producción. Para este procedimiento hay un especial detenimiento en las herramientas, reparando en ellas por medio de close – ups”. (2009: 122)

30 Gabriela Samper, Carlos Álvarez y su esposa Julia, también vinculada con la actividad filmica, fueron arrestados y llevados a prisión durante cinco meses en el año 1972, debido a especulaciones sobre su pertenencia a la Red Urbana del Ejército de Liberación Nacional.

Contrario al panorama que se evidenció en otros países de Latinoamérica durante la década del sesenta, en los que la voz masculina fue preponderante a la hora de encarar la producción de cine documental, el caso de Marta Rodríguez y Gabriela Samper en Colombia es destacable pues ambas directoras compartieron el vínculo con el Nuevo Cine Latinoamericano debido al corte antropológico de sus propuestas, a las motivaciones estéticas e ideológicas, y a la inclinación hacia el enfoque etnográfico de las comunidades representadas en las películas, en un contexto en el que encontramos mayoritariamente referencias a nombres como el del brasilero Glauber Rocha, los argentinos Fernando Birri, Fernando Solanas y Octavio Getino, los cubanos Tomás Gutiérrez Alea y Santiago Álvarez y los chilenos Miguel Littín y Patricio Guzmán, con escasas menciones a la producción de cine hecho por mujeres.

1.4.1. El Bogotazo como base de la narrativa filmica

El corpus cinematográfico de los años ochenta es variado y cuantitativamente mayor en relación a períodos anteriores de la historia, consecuencia en gran parte de la viabilidad de filmar con recursos brindados por FOCINE. Fueron varios los directores de las películas estrenadas en esta década que buscaron fortalecer, a través de sus obras, un sistema de producción industrial estable que permitiera la realización continua de largometrajes. Otros pocos vieron la oportunidad de adentrarse en un proceso de reconstrucción histórica, por lo que se encuentran coincidencias en películas de temática social en las que el abordaje de aspectos relacionados con la violencia es central.

De este último cine nos ocuparemos en este apartado, destacando los largometrajes argumentales que constituyen un grupo de títulos cinematográficos que brinda la posibilidad de poner en evidencia procesos de recuperación de la memoria histórica a través del cine, especialmente aquellos que se refieren, sea como tema central o secundario, al 9 de abril de 1948.

La clasificación que realiza Enrique Pulecio Mejía en su artículo “Cine y violencia en Colombia” (2000: 160) sobre los períodos de violencia más importantes de mediados del siglo XX resulta precisa y tiene como trasfondo el enfrentamiento por el poder político, tal como se evidencia en las películas que componen el corpus de esta investigación. Como ya

adelantamos en el capítulo anterior, en primer lugar, estaríamos ante una violencia relacionada con la lucha bipartidista, donde los antagonismos entre liberales y conservadores serían los móviles de los acontecimientos más graves registrados en el escenario rural, como el desplazamiento, el reclutamiento forzado y el secuestro de campesinos; de otro lado, como consecuencia de los fenómenos de la lucha entre grupos políticos estaría la segunda violencia, que es la que se genera por el fortalecimiento de los grupos guerrilleros y el amparo que estos encontraron en la Revolución Cubana; y una tercera violencia, acaecida por el narcotráfico y la guerra de cárteles.

De manera aislada, y como el único caso de largometraje argumental que se refiere a los hechos de la primera violencia, aparece en la década del sesenta la película *El río de las tumbas* de Julio Luzardo (1965). Este filme basa su argumento en la historia de una comunidad azotada por las tensiones entre partidos, representada por estereotipos no solo a nivel de los personajes (el bobo del pueblo, el cura, la reina de belleza, el político, el policía) sino de la caricaturización misma de los espacios. Con este filme, Luzardo aborda —aunque con algunas prevenciones y no de manera frontal— el tema de la violencia, en la medida que su propuesta estética demuestra el enrarecimiento de un entorno en el que conviven el humor y los cadáveres que bajan por el río Magdalena.

A pesar de la fallida gesta del humor en *El río de las tumbas*, es posible brindar otra radiografía de esta producción de Luzardo si se piensa dentro de una búsqueda de un lenguaje fílmico para representar la complejidad de La Violencia. No resulta gratuito, entonces, desglosar las palabras del director “el pueblo es el país, la violencia son los cadáveres que nadie quiere” para entender por qué el testigo central del acto de violencia brutal que marca la narrativa aparentemente encarnado en un personaje ininteligible y representado como dependiente al alcohol. “Chocho” (el personaje que estereotipa “al bobo del pueblo”), es quien descubre los cuerpos violentados y tirados de forma anónima al río. Su inhabilidad de articular, de nombrar la violencia, no es distante de la inhabilidad de las autoridades de enfrentar esta violencia. (Suárez, 2009: 66)



Reproducción de un fotograma de *El río de las tumbas* (1965)
Archivo Fundación Patrimonio Filmico Colombiano

Hasta 1981, cuando se estrena *Canaguaro* del director nacido en Chile y radicado en Colombia Dunav Kuzmanich, la violencia bipartidista no se retomaba en el cine colombiano de ficción³¹, probablemente por el momento crucial que atraviesa la financiación de las películas en los años setenta con la puesta en marcha de la Ley del Sobreprecio, una normativa que dio prelación a películas de temática social y de tipo urbano que no pretendieron el cuestionamiento sobre la violencia del público nacional sino el aplauso internacional con el carácter de pornomiseria de las producciones. Suárez (2009) enfatiza esta idea apoyada en la crítica de Luis Alberto Álvarez y le atribuye a *Canaguaro* las intenciones de un cine que busca liberarse de la esclavitud del Sobreprecio y contrarrestar propuestas filmicas como las de Ciro Durán con la película *Gamín* (1977), que no acertaron en la representación de fenómenos sociales y en hechos que marcaron la violencia de mediados de siglo, pues se quedaron en un “paquete de buenas intenciones”

31 Además de las películas citadas, se debe reconocer el resultado del trabajo del escritor antioqueño Fernando Vallejo, quien antes de dedicarse a la profesión por la que mayormente se le conoce, realizó en México dos largometrajes: *En la tormenta* (1977) y *Crónica roja* (1979), los cuales fueron censurados en Colombia. Aunque representan un importante pronunciamiento de un director de cine al tema de la violencia, las películas estuvieron ausentes de la exhibición y por fuera de las catalogaciones sobre cine colombiano que se registran a nivel histórico, ya que se consideraron mexicanas.

(2009: 75) y se limitaron al campo de la enunciación, sin profundizar en la exploración del lenguaje audiovisual y en la narrativa filmica.

Canaguaro es la primera de las películas de la década del ochenta que aborda el tema de la violencia y lo hace a través de la historia de Canaguaro, personaje que se denomina igual al pueblo que habita; ambos, el personaje y su espacio son víctimas de las duras consecuencias que dejan la muerte de Gaitán y las operaciones guerrilleras en la zona de los llanos orientales. Desde el inicio de la narración se realizan alusiones directas a la figura del Gaitán libertador convirtiendo a Canaguaro en la metáfora del ideal político que representa el líder colombiano. La base argumental del filme es la desvinculación de los liberales a grupos guerrilleros, un hecho que enardece el clima político generando enfrentamientos de militantes, campesinos y miembros del Estado, que deja un desolado paisaje en el que surgen, además de las desconfianzas, los muchos muertos en cada batalla librada en Canaguaro.

La crítica de la película fue favorable y el análisis de diversos autores la ubica como la primera película de verdadera ideología política e intenciones directas hacia el cuestionamiento de la polarización partidista en Colombia de la década del cincuenta.

Pese a sus defectos técnicos —particularmente los desaciertos sonoros, pues el sonido directo aún era una imposibilidad en Colombia para ese tiempo—, *Canaguaro* es uno de los mejores productos de los años paralelos a FOCINE y, como en el caso de muchas otras, su pronto retiro de las salas de cine deja constancia del silenciamiento sistemático de producciones sobre el tema que FOCINE también ejerció y que no tiene otro nombre sino censura por omisión. (Suárez, 2009: 79)



Reproducción de un fotograma de *Canaguaro* (1981)
Archivo Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano

Canaguaro es el mejor ejemplo e indicio que encontramos de lo que sería un referente para varios de los procesos cinematográficos de la década del ochenta: su temática se vuelve recurrente para otros directores que asumen la revisión histórica como mecanismo para revivir el problema de la violencia bipartidista.

La distancia que treinta años después del asesinato de Gaitán se establece para hablar de este fenómeno y sus consecuencias y las posibilidades de acudir a un ente estatal para la financiación de los largometrajes, o en el caso contrario, de buscar alternativas presupuestarias paralelas a los incentivos de FOCINE, son varios de los factores que determinan de manera general el grueso de la producción nacional. Y sobre los que nos hemos detenido para analizar los cambios que en los personajes femeninos importaron una mirada renovada no solo en la narrativa fílmica sino en los diversos caminos que se implementaron para realizar un número mayor —respecto de décadas anteriores— de textos fílmicos que impulsaron explícitamente la función política del cine.

Ya instalados en el momento histórico de la producción de FOCINE (años ochenta) donde los fenómenos sociales están más asociados a circunstancias como las del narcotráfico, las mafias que operan en diversas regiones del país y el enfrentamiento entre

cárteles de la droga y el contrabando, hay un tipo de migración del cine nacional hacia una representación de los relatos en la clave del melodrama, propia del cine de ficción.

Los antecedentes del setenta en cuanto a la producción de cine en Colombia se sustentan la mayoría en el documental como territorio para la representación; hemos señalado ya los trabajos de Marta Rodríguez y Gabriela Samper, quienes en consonancia con otros directores latinoamericanos, promovieron un cine *de y para* la militancia política, sin embargo, en los años ochenta cuando los directores se deciden por una experimentación mayor con los géneros en el examen de la violencia del pasado, se abre un abanico de posibilidades que logra la agencia de la mujer y se manifiesta una ruptura acerca de su nuevo rol dentro del relato. Cercanas a las dinámicas del cine convencional o comercial, las películas de las que nos ocuparemos en los capítulos siguientes no se quedan en el asunto de las frustraciones domésticas de la mujer y se encaminan por el sendero de la revisión histórica.

Las películas de nuestro corpus proponen una reflexión no solo sobre la particularidad de la violencia bipartidista, sino acerca de los cuestionamientos de los diferentes métodos de la violencia a lo largo del tiempo y en las diferentes geografías a lo largo y ancho del país, en nuevos y diversos escenarios, donde lo ilícito y el tráfico de drogas generan nuevas olas de violencia que serán abordadas posteriormente por la cinematografía de finales del siglo XX.

En los capítulos siguientes analizaremos en las cuatro películas seleccionadas las condiciones de financiación, el análisis de los modos de representación y la novedosa inclusión de la mujer como sujeto activo del relato, el cual, como hemos dicho, se detiene particularmente en la referencia a los hechos de violencia de principios y mediados del siglo XX.

En el filme *Cóndores no entierran todos los días* se reproducen con exactitud y poca cautela los efectos de la violencia bipartidista en Tuluá, un municipio del centro del Valle del Cauca. La historia parte de la muerte de Jorge Eliécer Gaitán y sus consecuencias sociales y políticas en aquel municipio. La condición de adaptación literaria de la película acerca su modo de representación al del realismo social, pues al tratarse de una ficción histórica, la narrativa conserva elementos del contexto político y cultural de la época. Es

bajo esta perspectiva, que examinaremos en los próximos capítulos el filme de Norden, estudiando a la vez sus condiciones de producción y la manera en que la representación de lo femenino, en el ámbito de la violencia bipartidista, adquiere un significado distinto.

En la película *Carne de tu carne* aparecen múltiples referencias a la época de La Violencia. El incesto que se repite en la nueva generación de la familia Velazco es el que abre la posibilidad de la metaforización ideológica, ya que con el personaje del tío Enrique, quien cuenta a sus sobrinos el pasado turbio de la familia (la relación amorosa con su hermana), se abre la puerta para que los dos hermanos adolescentes experimenten una transformación física y surrealista. El sentido alegórico del filme nos conducirá al análisis sobre las posibilidades de representación de La Violencia, acercándonos a la particularidad manifestada por este tipo de cine, de fuerte referencialidad a la literatura inglesa, en la que personajes arquetipos como el vampiro guían la narración.

El pretexto argumental de la película *Confesión a Laura* surge a partir de la recreación de los acontecimientos del día que mataron a Jorge Eliécer Gaitán. El estar inscrita en este momento histórico específico hace que la película contenga una fuerte carga ideológica frente al pensamiento liberal y conservador colombiano; la referencia literal a Gaitán como símbolo y mártir de la política nacional se desplaza en medio del comportamiento de los personajes. El análisis de la representación del estado de sitio en las calles de Bogotá es el detonante que nos permitirá, en los próximos capítulos, pensar la relación entre el cine, la representación de la mujer y la violencia en Colombia.

Como ya anticipamos, *María Cano* es el único largometraje del corpus seleccionado que no ubica como eje de su argumento la violencia bipartidista de los años cincuenta. La actividad sindical tan fuertemente marcada en los sectores productivos a inicios del siglo XX en Colombia, el nacimiento y posterior posicionamiento de cadenas como la frutícola, la industrial y la cafetera en regiones como Antioquia, Valle del Cauca y la zona Andina en general, hicieron que la inclusión de la mujer en espacios de laboriosidad distintos al doméstico fuese cada vez más frecuente. Por esta razón, nos ocuparemos más adelante de los hechos históricos que aparecen referenciados en el relato de María y que son tenidos en cuenta por Loboguerrero para establecer una mirada revisionista de la historia. De acuerdo a esta intención, se propone una nueva versión de los hechos, desde la cual se prepondera el

rol femenino bajo las toldas del Partido Socialista en Colombia en los años veinte y treinta, lo que a su vez da apertura a la construcción de un nuevo símbolo del trabajo, la lucha y la liberación: “La flor del trabajo”.

A manera de conclusión, podemos afirmar que en el examen histórico y cultural de la violencia del siglo XX en Colombia quedan al descubierto las relaciones entre las temáticas que abordan algunas películas desde la llegada de la actividad filmica al país, todas ellas emparentadas con la visión de la problemática social y política, que más tarde serviría como referente para la consolidación del discurso filmico sobre la violencia.

Los directores de las películas que hacen parte de esta investigación, ya habían producido en los setenta importantes documentales para la historia del cine nacional, sin embargo, es durante los ochenta que se dedican a la producción de argumentales, lo que les permite abordar en un sentido menos directo, a través de una puesta en escena más sofisticada, diversas posturas en las nuevas versiones de la historia que se proponen contar. En el caso de Camila Loboguerrero, existe una clara intención –manifestada por la misma directora– de reubicar el símbolo en el que se convirtió María Cano en la historia de la política en Colombia, su película identifica desde la cronología de la historia las visitas de María a las ciudades y municipios de Colombia y apuesta a una transformación de esta mujer, bautizada como “La flor del trabajo”, en un *ídolo del pueblo*, tomando como objetivo vital de su película la agencia de María de los Ángeles Cano en el contexto político colombiano.

Si tenemos en cuenta que la formación académica e intelectual de Camila Loboguerrero transcurrió en Francia, estudiando cine y especializándose en montaje y sonido al lado de Jean Rouch, podemos entender sus decisiones en la realización de trabajos cercanos al *Cinema Vérite*. Sin embargo, aunque colaboró con los trabajos de crítica de arte de la escritora Marta Traba y con los procesos de creación artística de la pintora Beatriz González, Loboguerrero inició su camino en solitario, teniendo una fuerte influencia del cine documental de Marta Rodríguez pero manteniéndose siempre en el terreno de la representación ficcional. La restitución histórica de la líder socialista que hace la directora se toma como uno de los textos primordiales para hablar de cine feminista en

Colombia, sin embargo Loboguerrero insiste en que no es esta etiqueta la que quiere conseguir con su obra.

De acuerdo con Suárez (2009: 116), quien propone una lectura de la película más cercana a un proyecto de cine social que pretende retratar y criticar la danza de los millones, resultante de la llegada de la economía de enclave a Colombia y su máxima estrategia, el sistema de república bananera, podemos analizar esta búsqueda de la película por volver a la discusión sobre el abuso de las multinacionales en Colombia. La cercanía de Camila Loboguerrero al contexto de las artes plásticas y escénicas da pistas acerca de las intenciones por exaltar la dimensión no solo política sino humana del personaje de María Cano, así como el valor de su producción literaria.

La película *Confesión a Laura* tiene una particularidad en su proceso de producción por estar basada en el guión de Alexandra Cardona –esposa del director–, quien de manera cercana supervisó aspectos de la puesta en escena y del sentido ideológico manifestado a través del diálogo de los personajes. En esta dupla Osorio–Cardona se identifica la cercanía de ambos hacia un tipo de cine más intimista, donde las cotidianidades de los personajes son determinantes para abordar discusiones más amplias como la filiación política, la convicción ideológica y la crítica hacia el pensamiento conservador, tan marcado desde la época de la colonia. El papel de la radio, los testimonios y registros escritos en la prensa y en las versiones de la historia sobre el asesinato de Gaitán, son puestos al servicio de la reconstrucción histórica que propone la película, y que aunque se mantiene como telón de fondo, es primordial en la configuración del espacio íntimo de los personajes. Cada uno desde su rol, como productora y director de la película, se han caracterizado por la perspectiva crítica con la que analizan hechos asociados a la violencia de Estado. En *Confesión a Laura* se cuestiona el pensamiento y la autoridad del gobierno conservador de Mariano Ospina Pérez (1946–1950) a quien, sin expresarlo directamente, se le responsabiliza por la muerte de Gaitán. De igual forma, reafirmando el carácter de lucha y respaldando las ideas gaitanistas, la perspectiva desde la cual se analiza el fenómeno del asesinato del caudillo es celebrativa en todo momento. En este caso, la película propone un discurso alternativo del Bogotazo, donde se exaltan las bondades del pensamiento liberal,

dado que es el que le permite a los personajes liberarse de las presiones externas, por parte del gobierno y del estado de sitio en el que se encuentra la ciudad.

En esta misma línea de los discursos alternativos de la historia, se encamina la película *Carne de tu carne*, cuestionando la hegemonía de los gobiernos conservadores en Colombia; Mayolo, a diferencia de Osorio, no toma partido sobre la conveniencia de un partido, se ocupa de explorar a través de la representación alegórica –de la cual nos ocuparemos más adelante– cómo el Estado ha tenido gran parte de la responsabilidad en los acontecimientos de la violencia y en el abuso de poder frente a la clase popular y los campesinos.

El ejercicio de revisar la historia de la violencia política de los años cincuenta por parte de los directores analizados llama la atención por dos aspectos: la constitución de este corpus fílmico como fuente de exploración alternativa frente al discurso histórico hegemónico que no ha pretendido indagar acerca de la responsabilidad del Estado en el conflicto y la violencia en Colombia, por lo menos en el siglo XX; y, en el mismo sentido, el punto en común que tienen los directores al representar la violencia de manera inferencial, experimentando y recurriendo a una optimización de los recursos del lenguaje audiovisual en sus relatos, lo que permite a su vez percibir tendencias narrativas, estéticas y estilos autorales en el cine colombiano, sin precedentes en la historia.

MODELOS DE FINANCIACIÓN EN CUATRO PELÍCULAS DE LA DÉCADA DEL OCHENTA

2.1. Antecedentes Legislativos

La legislación nacional que regula las políticas de apoyo y financiación del arte cinematográfico ha variado de acuerdo a los vaivenes del aparato político, pues en la mayoría de los casos en los que se han emprendido iniciativas, establecido decretos y promulgado diversas leyes con este fin, los resultados no han sido efectivos para lograr una consolidación a nivel industrial.

Desde 1942, cuando se promovió la Ley 9, primera ley del cine, ya se vislumbraban las fallas que, sustentadas en el desconocimiento de las lógicas de mercado y la falta de inversión en el recurso técnico que se proyectó en la baja calidad en la imagen de las películas, determinaron el fracaso de esta normativa. La investigación de Bibiana Patricia Acosta Lara (2009) establece los factores de desventaja que influyeron en la desaparición de esta ley, la cual inicialmente reguló el tema de las exenciones del 10 % en impuestos al boleto de cine que se aplicaron a los exhibidores durante el tiempo de difusión de los cortometrajes y largometrajes nacionales.

Posteriormente, a la Ley 9 se le fueron acondicionando apéndices y resoluciones que hicieron que la legislación se convirtiera en una colcha de retazos que en la práctica no influyó en el fortalecimiento a nivel industrial del cine nacional, el que hubiera necesitado continuidad y operatividad en todo el proceso de desarrollo de los proyectos filmicos, desde financiación para la escritura de guiones, rodaje, posproducción y exhibición.

El segundo intento por recuperar la producción de filmes nacionales se gestó durante la década del setenta, cuando apareció La Ley del Sobreprecio, una estrategia amparada en la Resolución 315 de la Superintendencia de precios por la cual se fijaban precios para los cortometrajes y largometrajes colombianos a partir de 1972. Exactamente treinta años después de promulgada la primera ley de cine, La Ley del Sobreprecio intentó establecer

nuevamente un modelo legislativo a partir del cual se pudiese dar un largo aliento al cine nacional.

Al otorgar autorización para cobrar un precio especial por boleto de entrada en teatros donde se presentaran películas colombianas, se promovió un sistema para fomentar su producción y exhibición. Hernando Martínez Pardo (1978: 354) explica las cinco condiciones sobre las que se sustentó la ley y su manera de operar a lo largo de una década³², hasta que, como las iniciativas anteriores, fracasó debido entre otras cosas, a la baja calidad técnica, estética y narrativa de las propuestas de quienes fueron motivados a producir textos filmicos de mediano y pequeño formato.

El escenario para el funcionamiento de la Ley del Sobreprecio se convirtió en un espacio donde lo importante para los teatros fue cumplir con la cuota de cine nacional en los primeros ocho minutos de proyección, sin clasificar de acuerdo a estándares de calidad técnica o de contenido las piezas cinematográficas, por lo que el público generaba resistencias y catalogaba la producción nacional como deficiente, con pocas intensiones de generar verdaderas propuestas alternas a la amplia oferta de cine extranjero que tenía mayor espacio en salas de exhibición comercial.

El cine realizado durante la época de La Ley del Sobreprecio no planteó claramente un norte en su producción, las historias (casi todas documentales) eran ensayos y primeras obras de realizadores que se iniciaban en el ejercicio de la producción filmica debido a la inexistencia de una curaduría o convocatoria en la que se diera prelación a los trabajos de directores ya reconocidos por trabajos filmicos de calidad técnica aceptable.

Hernando Martínez Pardo (1978: 345) resume el panorama de esta época al explicar que los capitales continuaron siendo esquivos al cine pues la infraestructura no se desarrolló lo suficiente como para lograr una calidad técnica competitiva internacionalmente, y el mercado —entendido como demanda efectiva— no se constituyó,

32 Pardo enuncia las condiciones para la puesta en marcha de La Ley del Sobreprecio: 1) Presentar solicitud a la Superintendencia que decidirá en un plazo de 20 días; 2) Duración mínima de 80 minutos para el largometraje y de 7 minutos para el corto; 3) Tener autorización del Comité de Clasificación para ser exhibido; 4) Presentar la constancia de procesamiento en un laboratorio colombiano, o la licencia de importación de la película procesada en el exterior; 5) Los cortometrajes no podrán tener anuncios o menciones a personas, entidades o productos que indiquen una clara financiación.

ya que la seguridad del consumo impidió que se desarrollara una competencia que impulsara la búsqueda del consumidor. Martínez Pardo cierra su reflexión con una frase terminante: “En tanto no se produzca al enfrentamiento del cine con el público, no se podrá hablar de industria, así se filmen quinientos cortos al año”.

En concreto, la falla de La Ley del Sobreprecio durante la década del setenta tuvo que ver con la incapacidad de quienes se dedicaron a producirlo, para impulsar conexiones y atraer al público con proyectos cinematográficos nacionales por su contenido o por el reconocimiento de historias locales que generaran identidad e interés ante la oferta de filmes extranjeros. Al contrario, los asistentes llegaban en ocasiones a ausentarse de las salas durante los primeros minutos de la proyección en los que se exhibían los cortometrajes nacionales pues los problemas de sonido, la calidad de la imagen y la superficialidad de la historia eran factores negativos que alejaron a los espectadores del interés por el cine nacional.

2.2. Compañía de Fomento Cinematográfico, FOCINE

Ya en los años ochenta, con la creación de FOCINE, a través del Decreto 1.244, se pone en marcha un tercer intento por impulsar la industria de cine colombiano. Fundamentalmente, esta entidad se creó ante la necesidad del Estado de ofrecer financiación para que el cine se fortaleciera y sus creadores y técnicos contaran con un empleo, es decir, hacer de la realización filmica un trabajo estable y del cine una industria.

La primera fase de FOCINE se desarrolló basándose en los préstamos que hacía la entidad al productor de la película, bajo esta figura el 70 % de los costos de producción de los largometrajes era subvencionado por créditos hipotecarios a los que tenían acceso los postulantes. El objetivo era que en relación al dinero recaudado en taquilla por las películas que accedían al crédito, más el impuesto a la boletería del 16 % que se instauró en todas las salas de cine nacionales y que sería destinado a las cuentas de FOCINE, se lograra sanear la deuda. Muchos productores se vieron perjudicados por este modelo, pues la mayoría de las veces no funcionó, debido a que:

- No se tuvo en cuenta el fortalecimiento de los canales de distribución y exhibición del país, monopolizado por empresas extranjeras. Con el Decreto 55 de 1985 se impulsó la cuota de pantalla que funcionó solo para cortometrajes. Se pretendía que con el arrastre de las películas extranjeras exhibidas los espectadores tuviesen acceso a los productos filmicos nacionales; sin embargo, esta estrategia no garantizó la asistencia masiva a los largometrajes, pues las temáticas y la técnica de los trabajos no correspondían a las películas extranjeras (en su mayoría las norteamericanas), que eran finalmente las que disparaban los índices de asistencia a las salas.
- A pesar del gravamen del 16 % al valor neto de las boletas de ingreso a las salas de exhibición recaudado por FOCINE, este “impuesto al cine” careció, desde su creación, de instrumentos jurídicos claros que establecieran los responsables de la percepción del tributo, su forma de recaudación, determinación, discusión y control, así como su régimen sancionatorio, lo que determinó su poca efectividad. Debido a esta falencia en el manejo de los dineros que ingresaban por el impuesto y la falta de unidad en la interpretación de las normas relativas a los gravámenes del espectáculo, los exhibidores encontraron el escenario propicio para evadir el pago de los aportes que les correspondían.
- Otro factor determinante fue la falta de infraestructura técnica en Colombia que se requería para la producción de las películas. Si bien en los campos de la realización cinematográfica como la escritura de guión, la dramaturgia, la exploración de variadas locaciones estaban fortaleciéndose en parte por las lógicas de producción de la televisión, el andamiaje técnico que requería el cine no fue tenido en cuenta para avanzar en la consolidación de una industria filmica como tal. Servicios como el del revelado de la película de 35 mm eran prestados en países como Argentina, lo que significaba sobrecostos para los equipos de producción y aumento de la deuda hipotecaria.

Durante esta primera fase de funcionamiento de la entidad, el balance sobre las deudas fue negativo, la mayoría de las veces no se alcanzó a recuperar ni la mitad del valor del préstamo sustentado en la taquilla de las películas; el incentivo para los trabajadores del

cine resultaba poco propicio. Isadora de Norden quien fungía como gerente, renunció debido al préstamo otorgado a su esposo, Francisco Norden, para la realización de la película *Cóndores no entierran todos los días*. Hacia el final de esta etapa, se cambió la figura de la hipoteca por la de pagarés firmados y concedidos según la hoja de vida del productor.

A partir de un segundo momento, en el que FOCINE se convirtió en la productora directa de las películas, se logró avanzar en la responsabilidad de la inversión, que ya no recaía en el equipo de producción de la película, este panorama fue mucho más alentador para los directores y se produjeron películas de temáticas diversas generando una mayor libertad creativa para sus autores y se estimuló la coproducción internacional.

Una de las estrategias para acercar el público a las películas fue el financiamiento de series de cine para la televisión, entre los que se destaca la serie documental *Yuruparí* (1983)³³. A pesar del alivio que significó este paso para los realizadores y productores de cine, al interior de FOCINE se vivió un verdadero caos financiero al no poder normativizar el impuesto; como salida a esta situación se planteó la eliminación del tributo por este concepto y se sustituyó por un cobro sobre las ventas a la tarifa del 12 % a las exhibidoras, de esta manera, FOCINE se liberaría de la carga que representaba la administración del impuesto al cine. Fue durante el periodo administrativo de María Emma Mejía, en 1986,

33 “La serie *Yuruparí*, filmada originalmente en 16 mm en el decenio de los ochenta, es una de las colecciones de películas documentales colombianas más importantes. Es el registro audiovisual de un país que todavía y para entonces no reconocía oficialmente su diversidad cultural. Como lo anota Claudia Triana, directora de la Corporación Fondo Mixto de Promoción Cinematográfica Proimágenes en Movimiento, en la presentación de la publicación *Serie Yuruparí – 20 años*, “antes de la promulgación de la Constitución Política de 1991, que declara expresamente a Colombia como una nación pluriétnica y multicultural, aspectos no reconocidos hasta ese momento”. Sin embargo, esta realidad ya se hacía evidente en los medimetrajes de la serie *Yuruparí*, estrenados como “cine en televisión”, los cuales obtuvieron un reconocimiento público por su calidad. La responsabilidad de propiciar esta dinámica en los medios audiovisuales colombianos, y la repercusión social que propició, se adjudica a la antropóloga y documentalista Gloria Triana. Ella contó con un equipo de técnicos destacados entre los cuales se recuerda al fotógrafo Jorge Ruiz Ardila (Barranquilla, 1948 –Bogotá, 1988). Fue este grupo de profesionales el que documentó expresiones únicas de la cultura popular colombiana, para lo cual llegaron a muchas de las regiones de la geografía nacional, que permanecían aún “vírgenes” al ojo de la cámara”. Fuente: www.patrimoniocinematografico.org.co/antepos/032 Consultado: 12/01/2016.

que se dio inicio a esta nueva normativa, que además incluía recibir la película como parte del pago de la deuda de los directores que estuvieron amparados en el modelo de financiación inicial.

Ni en su primera etapa ni en la segunda se logró una legislación efectiva, clara y contundente para poner en funcionamiento la recaudación de dinero destinado a potencializar la producción de cine nacional. Sin embargo, pese a este debilitamiento de la parte institucional lo cierto es que, en perspectiva, los años ochenta fueron prolíficos para el cine nacional, el aumento en el número de películas estrenadas fue significativo: entre 1978 y 1993 FOCINE produjo 45 largometrajes, 84 medimetrajes y 64 documentales. Aunque con deudas y librando batallas jurídicas por años, los productores y directores que hicieron parte del proceso de financiación con FOCINE se entusiasmaron con la idea de una industria fílmica que les permitiera sumar producciones y explorar diferentes terrenos de la representación. Esto se ve en la aparición de películas como *Rodrigo D no futuro* de Víctor Gaviria (1990), que inició un periodo en el cine donde el realismo y la participación de actores naturales en la narrativa fue una novedad y un riesgo del que han salido muy bien librados varios directores que, desde la ficción, apuestan a historias protagonizadas por personas vinculadas directamente al tema en cuestión.

Como lo hemos mencionado, el estilo gótico tropical del grupo de Cali consolidó su apuesta estética durante los ochenta, con las películas *Pura sangre* de Luis Ospina (1982), *Carne de tu carne* (1985) y *La mansión de Araucaima* de Carlos Mayolo (1986); y se produjeron más adaptaciones literarias que en cualquier otro momento de la cinematografía nacional: *Tiempo de morir* de Jorge Alí Triana (1985), *La mansión de Araucaima*, *Cóndores no entierran todos los días* (1985), *Milagro en Roma* (1988) y *Martín Fierro* de Fernando Laverde (1989), por mencionar algunas.

Fue también gracias a FOCINE que se realizaron importantes películas y se fortalecieron directores que se sumaban a los protagonistas de épocas anteriores del cine colombiano: Lisandro Duque, Camila Loboguerrero, Víctor Gaviria y Francisco Norden, entre otros. Con sus películas, más cercanas al cine de autor que a la apuesta por la industrialización, se dio un fenómeno importante a nivel social: la posibilidad de encontrar una reflexión y recuperación de la memoria histórica a través del cine.

Ya en 1988, cuando la crisis económica anunciaba la muerte de la entidad, asume como gerente Helena Herrán de Montoya. En este período se realiza la última película producida bajo esta modalidad de financiación: *María Cano* de Camila Loboguerrero. El cierre y liquidación total se realiza en 1989 con Javier Cortázar como gerente encargado.

Cabe destacar que, por hecho fortuito o de manera consciente, la mayoría de quienes asumieron la dirección de FOCINE fueron mujeres, dos de ellas relacionadas de manera directa con la actividad filmica, pues participaron a lo largo de su proceso de formación profesional en la producción de alguno de los trabajos cinematográficos estrenados en las décadas del sesenta al ochenta, como los casos de Isadora de Norden y María Emma Mejía. Como ya se mencionó, Isadora de Norden acompañó el proceso de producción de la película de su esposo y se convirtió en un referente importante no solo para el cine sino para la cultura colombiana en general, asumiendo la dirección del Instituto de Cultura y Turismo de Bogotá, de la Galería Diners, de relaciones culturales de la Cancillería, de Colcultura, hasta ser gerente del Fondo de Cultura Económica delegada por la Unión Latina y asesora cultural en París.

Por su parte, María Emma Mejía tuvo desde su juventud vínculos con el cineasta Carlos Mayolo, lo que la llevó a conocer el proceso de producción de algunos de sus trabajos. Posterior a su paso por FOCINE, la carrera política de esta periodista avanzó cada vez más hasta convertirse en Ministra de Educación (1995), de Relaciones Exteriores (1996), asesora para el fallido proceso de paz del expresidente Andrés Pastrana (1999), hasta desempeñarse en la actualidad como Secretaria General de la UNASUR, reemplazando al expresidente argentino Néstor Kirchner. Finalmente, Helena Herrán de Montoya, abogada vinculada al campo político de Medellín durante casi todo el desarrollo de su carrera profesional, asumió por corto tiempo la dirección de FOCINE, hasta ser nombrada gobernadora de Antioquia en 1989.

En común, estas tres mujeres abandonaron su cargo como gerente de FOCINE a través de renuncia voluntaria, argumentando entre otras razones, la falta de posibilidades para garantizar el buen funcionamiento de la entidad. La aparición de estas funcionarias en el escenario político como principales encargadas de la legislación cinematográfica y su posterior vinculación a otros espacios de la política, plantean una reflexión acerca de cuál

fue la injerencia y participación –en esta época más activa– de la mujer en espacios públicos, así como la apertura a través del sector cultural, a otros cargos políticos considerados de mayor envergadura en el país.

Frente a este fenómeno, podemos considerar la creación del Ministerio de Cultura en el año 1999 a través del Decreto 1.126, como el hecho que constituye junto a la dirección de FOCINE, las dos acciones más importantes y determinantes de la participación de la mujer en el campo cultural. Situación que ya venía manifestándose en espacios de gestión cultural: por un lado, el avance frente a la legitimidad de ciertas manifestaciones artísticas originadas en la diversas regiones del país, donde la mujer fue protagonista por su cercanía con el entorno familiar y comunitario en el que tradicionalmente se producen algunas de las prácticas culturales que se constituyen posteriormente en expresiones artísticas, o desde el interés personal por el campo de las humanidades, el que presenta a nivel nacional cierto sesgo de feminización debido a la preponderancia masculina en otros campos de desempeño laboral, considerados de mayor interés para el desarrollo económico.

La creación del Ministerio de Cultura posibilitó el desarrollo de políticas públicas al margen de otros ministerios tradicionalmente encargados de los procesos de producción artística, como las carteras de Educación y Comunicaciones.

Por otro lado, al configurarse este nuevo escenario de gobierno, todas aquellas mujeres que se encontraban trabajando en el sector cultural ocuparon principalmente los cargos del naciente Ministerio, que para sus primeros años de creación reunió el trabajo realizado por instituciones como Colcultura, el Instituto Caro y Cuervo, FOCINE y la ~~Academia Colombiana de la Lengua~~, configurándose como una sola entidad ejecutora del gasto, lo que fue determinante para dar continuidad a la participación de mujeres que asumieron el primer cargo del sector cultural en el país.

Desde el año 2000, quienes han presidido el Ministerio de Cultura han sido todas mujeres, las cuales dependiendo de la región de donde provenían, se legitimaron en diversos procesos de gestión cultural y fortalecieron una o varias manifestaciones artísticas autóctonas; tal es el caso de Consuelo Araujo Noguera, originaria del departamento del Cesar, quien asumió el cargo hasta el año 2001, cuando fue secuestrada y asesinada por la guerrilla de las FARC durante el gobierno de Andrés Pastrana Arango (1998-2002). Araujo

Noguera fue la creadora junto al compositor Rafael Escalona del Festival de la Leyenda Vallenata. Posteriormente, Aracely Morales dirigió el Ministerio de Cultura un año (2001-2002), y antes de llegar a este cargo fue directora del ~~Instituto de Cultura de Cartagena~~. En 2002, María Consuelo Araujo Castro asume la dirección durante los cuatro años del primer gobierno de Álvaro Uribe Vélez. A diferencia de sus predecesoras, Araujo Castro no tuvo relación previa con entidades culturales, su participación en el Ministerio de Relaciones Internacionales fue el que le dio mayor renombre en el gobierno nacional. A ella le sucedió Elvira Cuervo de Jaramillo, quien fue directora del ~~Museo Nacional de Colombia~~ entre los años ~~1992~~ y ~~2005~~, y desde 2006 hasta 2007 se desempeñó como Ministra de Cultura en el segundo mandato de Álvaro Uribe Vélez. En 2007 asume el cargo Paula Marcela Moreno hasta 2010, durante la etapa final del gobierno de Uribe, su trabajo ha girado alrededor de los estudios afrodescendientes de comunidades del Pacífico Colombiano, lugar de donde proviene y al que ha dedicado gran parte de sus aportes en materia académica. Y finalmente, Mariana Garcés Córdoba actual Ministra de Cultura, se vinculó al Ministerio luego de gerenciar el canal de televisión público Telepacífico, fue comisionada de televisión, directora del Festival Internacional de Arte de Cali y directora de la Asociación para la Promoción de las Artes (Proartes).

Además del conteo de mujeres que se integran al campo de legislación cultural, ya sea en el Ministerio de Cultura, en FOCINE, o en la dirección de más recientes estamentos que fomentan la producción audiovisual, tales como Proimagenes y la Cinemateca Distrital de Bogotá, entre otros, podemos interpretar cómo con el paso del tiempo, el incentivo a la producción nacional de filmes en Colombia, dio cabida a procesos que requirieron de la participación de un mayor número de personas interesadas en el campo cinematográfico; las convocatorias nacionales de estímulos, la creación de la carrera de dirección de cine en varias facultades de universidades públicas y fenómenos como el cambio de soporte de grabación y el advenimiento de la era digital, nos permiten entender que más allá de una cuestión de género, o de quién está detrás de las instituciones que regulan la producción de cine, si son hombres o mujeres, con el paso del tiempo las transformaciones sociales, políticas, culturales y económicas a nivel mundial, han permitido que se generen rupturas con modelos anteriores de legislación y de participación política, dominados por lo

masculino, de ahí que los relatos audiovisuales, evidencian igualmente estos cambios, de contexto y de participación política de la mujer.

El diario *El Tiempo* publica un artículo el 7 de enero de 1993, donde desarrolla un balance del estado de FOCINE y de los principales aspectos que rodearon su liquidación, denominado “FOCINE: La toma final”, en él se encuentra una radiografía bastante acertada de cada gestión administrativa así como de los diversos momentos en los que se intentó aumentar el número de películas producidas en Colombia, sin llevar a la bancarrota a los directores y productores que ponían como garantía para el préstamo su propio patrimonio familiar. En este artículo se resume el funcionamiento de la entidad hasta sus últimos días, cuando se implementó la modalidad de crédito especial descrito en páginas anteriores. Esta estrategia acercó más a los realizadores hacia FOCINE y se hicieron filmes como *Amenaza nuclear* de Jacques Osorio (1981), *Pura sangre* de Luis Ospina (1982), *La virgen y el fotógrafo* de Luis Alfredo Sánchez (1982), *Cain* de Gustavo Nieto Roa (1984) y *Con su música a otra parte* de Camila Loboguerrero (1984).

Como ya anticipamos, la nueva deuda llevó a que durante la administración de María Emma Mejía se les recibiera las películas a los directores como parte de pago. El promedio de costos de las películas, cuando se otorgaban créditos, era de 15 millones. Unos años más tarde FOCINE, como coproductora, pagaría 33 millones por *Tiempo de morir* de Jorge Alí Triana (1985), 73 millones por *El día que me quieras* de Sergio Dow (1987) y 66 millones por *Crónica de una muerte anunciada* de Francesco Rosi (1987). Finalmente, durante la última gerencia de FOCINE se produjeron pocas películas. Una de las últimas inversiones fue el impulso para la creación de la Escuela de Cine de la Universidad Nacional, para la que se gastaron 300 millones de pesos.

A más de veinte años de la desaparición de FOCINE, los estudios sobre cine colombiano se han centrado en el análisis de la última de las leyes dictadas con el ánimo de incentivar la producción filmica nacional (Ley 814 de 2.003 o Ley del Cine), y han resumido el fracaso de FOCINE a hechos como la burocratización, el clientelismo y la corrupción desde el momento mismo de su creación, enriqueciendo a sus funcionarios. Otros factores que pudieron haber generado la inoperancia de esta institución son difíciles

de dilucidar por fuera de los ya mencionados, pues todos terminan por puntualizar el camino del favorecimiento individual por encima del sector cinematográfico.

Desde nuestra perspectiva, aun cuando el hecho concreto que demuestra el fracaso del modelo implantado por FOCINE sea su liquidación, no debería tomarse como el único factor de análisis con el que se pondere la cinematografía colombiana de los años ochenta. A pesar del endeudamiento, la desigualdad en la relación con las exhibidoras que supieron evadir el aporte para incrementar el fondo de financiación del cine nacional y la discontinuidad en las políticas que rigieron el destino administrativo de la entidad, fue solo hasta este momento que se logró dar un avance en términos cuantitativos de las posibilidades del cine en Colombia. Nunca antes de FOCINE, en Colombia se habían producido tantas películas, sin desconocer los aportes de obras anteriores, que hicieron lo propio en términos estéticos y narrativos, al activarse un sistema de producción continuo durante casi una década, la oferta de filmes se hizo más grande, por ende las posibilidades para encontrar variedad en los relatos fue más amplia y se generaron espacios para la exploración en términos de lenguaje, temáticas, tendencias y perspectivas en el cine que hasta ese momento por falta de presupuesto, había sido imposible para muchos directores. La obra de FOCINE dio cabida a la idea de que en Colombia era posible y además necesario encontrar un modelo de financiación audiovisual que explotara las capacidades de directores en todo el país, en su quehacer cinematográfico. El desplazamiento hacia el video de varios cinematografistas que no pudieron sostener sus producciones en 35 mm, luego del cierre de FOCINE, es el acontecimiento que demostró años después, por qué a pesar de los recursos económicos, la producción audiovisual continuó buscando espacios para su desarrollo.

Cada década tuvo una particularidad frente a aspectos como tipos de narrativa, preponderancia de uno u otro formato como el documental, experimental o argumental, sin embargo al no consolidarse un número significativo de filmes de manera continua, las oportunidades para llamar la atención sobre la importancia de la actividad cinematográfica en el país fueron escasas.

En una entrevista realizada a Umberto Valverde³⁴, autor del *Reportaje crítico al cine colombiano* (1977), el investigador destaca que la etapa de FOCINE estuvo marcada por procesos que se fueron acumulando para llegar a la Ley de Cine vigente y con algunos vacíos parecidos a los que tuvo FOCINE, como el de no asegurar la exhibición decorosa de las películas. A partir del planteamiento de Valverde, podemos inferir que además del tema burocrático que se plantea como génesis del fracaso de FOCINE, la falta de acompañamiento en los procesos de exhibición y promoción por parte de las leyes de cine fue el factor negativo que interrumpió el proceso de fortalecimiento de la cadena cinematográfica en el país, pues cuando las películas se enfrentaron a la competencia del cine norteamericano, que ha constituido históricamente el índice más alto de audiencias en Colombia, se castraron las posibilidades de generar otras reflexiones sobre los aportes y funciones del cine local. El obstáculo principal ha sido el poco tiempo en pantalla y por ende pocos espectadores; el resultado: películas colombianas exitosas en festivales de cine extranjero, con pocas o nulas expectativas en su país. La crítica de Valverde nos habilita a denunciar el tema de las exhibidoras, empresas extranjeras con claros intereses económicos que se convierten en el centro de la discusión sobre la falta de apoyo al cine nacional. Al no percibir claridad frente a la legislación y regulación estatal, el sector comercial y empresarial privado se encontró en una posición inmejorable para evadir el pago de impuestos y recaudación con fines distintos a los de la ganancia.

Como hemos apuntado en párrafos anteriores, entre los logros de FOCINE estuvo la producción de medimétrajes, algunos fueron exhibidos en los canales de televisión pública, el Canal 1 y Canal A³⁵. Sobre el tema de coproducciones, no se puede hablar de una política institucional creada y ejecutada por FOCINE o de un criterio uniforme para saber cómo funcionó este modelo de financiación, pues como en otros aspectos de las políticas públicas que se promovieron desde la institución, el desequilibrio administrativo no permitió continuidad en los objetivos planteados por cada gerente. Luis Alberto Álvarez (1998) atribuye la inestabilidad de las decisiones sobre cuáles proyectos podrían desarrollarse en coproducción a la corta permanencia de los gerentes y al criterio personal

34 Datos entregados por Umberto Valverde en una entrevista personal realizada el 13 de noviembre de 2014.

que primaba en algunos casos, pues muchas veces se convertía en asunto de suerte, cercanía y relaciones conseguir la financiación de su película, de ahí que muchas cosas que deberían haberse definido de acuerdo a criterios y a políticas objetivas y concretas se convirtieron en altamente aleatorias. Álvarez plantea que se desconocía la verdadera función de la coproducción con otros países, así como el beneficio real de las mismas para el cine colombiano, pues en ocasiones se obviaron diferencias fundamentales entre la cooperación artística técnica y una producción multinacional como *Crónica de una muerte anunciada* de Francesco Rosi (1987).

En este mismo sentido, la disposición y participación de recursos técnicos y humanos que rigen las coproducciones no se pudo desarrollar plenamente en Colombia, pues ante la exigencia de que por lo menos el 51 % de la producción debía estar constituida por nacionales, se generaron serios tropiezos. De acuerdo a un balance realizado por la revista *Semana*, publicado el 16 de mayo de 1983, el inconveniente mayor resultó cuando se perseguían fines comerciales, y buscando la rentabilidad económica los productores preferían entregar los proyectos a directores de importante trayectoria cinematográfica, que lograran constituir equipos integrados y especializados, por lo general fuera de Colombia; por ello, obligarlos a cumplir con la disposición de participación colombiana en los grupos de producción implicaba el inconveniente de asumir el riesgo que representa el

35 Los medimetrajes fueron un espacio de formación y surgimiento para técnicos y creadores, entre los trabajos de este período se cuentan *Los habitantes de la noche* (1983) y *Los músicos* de Víctor Gaviria, (1986), *Reputado* de Sylvia Amaya (1986), *Semana de pasión* de Julio Luzardo (1985), *Después de la lluvia* de Hernán Bravo (1987), *Bochinche en el barrio arriba* de Luis González (1987), *El día que terminó el verano* de Mario Mitriotti (1987), *De vida o muerte* de Jaime Osorio (1987), *La baja* de Gonzalo Mejía (1987), *La mejor de mis navajas* de Carl West (1986), *Aroma de muerte* de Heriberto Fiorillo (1985), *Aquel 19* de Carlos Mayolo (1985), *Canto a la victoria* de Magdalena Massonant (1987), *Lugares comunes* de Andrés Upegui (1987), *Nunca olvides decir adiós* de Mauricio Cataño (1988), *La balada del mar no visto* de Diego García Moreno (1988), *Para subir al cielo* de Andrés Marroquín (1990), *Soñé con madera* de Mónica Cifuentes (1991), *Hilos internos* de Bella Ventura (1993) y *La pequeña maldición de tener este cuerpo* de Juan Fernando Devis (1993).

entrenamiento de personal novato o aficionado, que hacía más dispendiosa la realización del proyecto³⁶.

Vale la pena destacar que algunas coproducciones durante la época de FOCINE sí funcionaron: aquellas que buscaban un mayor nivel de expresión artística en las películas por encima de la explotación comercial. De esta manera, se logró la participación de personajes de gran importancia, conocimiento y experiencia en industrias filmicas como la argentina y cubana en equipos de rodajes colombianos. Es el caso de las películas *Martín Fierro* de Fernando Laverde (1989) y *Tiempo de morir* de Jorge Alí Triana (1985) que establecieron, a través de un convenio de coproducción, la integración de un equipo diverso donde lo que se ponderaba no era el número de participantes de uno u otro país, sino la calidad y el valor artístico de quienes integraban el equipo de producción.

En el caso de Laverde, el responsable del guión para su largometraje animado fue Zuhair Jury, escritor, poeta y director de cine argentino, quien al lado de su hermano, el reconocido director de cine y cantante Leonardo Fabio, gozó de una carrera prolífica en la producción filmica. La historia del gaucho Martín Fierro, ~~poema argentino~~ escrito por José Hernández en 1872, es llevada por Laverde a la técnica animada, contando con el conocimiento, la relación y el contacto directo con la historia argentina y la gauchesca que aportó Jury a través del guión. El balance fue más que favorable, luego de su estreno la película *Martín Fierro* se declaró de interés nacional en Argentina y fuente de consulta en escuelas donde se estudia el clásico texto de la literatura argentina.

Por su parte, entre los diversos logros de *Tiempo de morir* a nivel de crítica, participación de festivales internacionales y reconocimientos como una de las mejores

³⁶ En un artículo de la revista *Semana* titulado “Taquilla en Rojo: FOCINE (1983)”, se ejemplifica con la película *La Cándida Eréndida* (Ruy Guerra, 1983) la falla en las coproducciones de gran costo. “La Cándida Eréndida iba a filmarse en un comienzo en coproducción con Colombia, pero la exigencia de que el director fuera colombiano determinó que finalmente resultara filmándose en México y que, en caso de convertirse en triunfo comercial, sea este último país el que recogerá todas las ganancias. En últimas, las perspectivas del cine colombiano no parecen claras. De prolongarse el actual paternalismo del Estado, aun a costa de las enormes pérdidas económicas registradas hasta el momento, FOCINE no logrará jamás recoger su inversión y los créditos otorgados por la Compañía se convertirán en una especie de subsidio sin retribución alguna. Pero el problema más grave seguirá radicado en el ámbito de la misma industria cinematográfica nacional, donde tanto los productores, como la calidad de sus películas, continuarán trabajando a pérdida, en aras de una meta que no dejará de desdibujarse como un espejismo entre más cerca se crea encontrarse de ella”.

puestas en escena de un guión escrito por el nobel colombiano Gabriel García Márquez, la participación del fotógrafo cubano Mario García Joya como parte del convenio de coproducción fue determinante para la alta valoración en la calidad fotográfica del filme³⁷. En cuanto a las coproducciones de FOCINE, se puede destacar que cuando la búsqueda fue a nivel de creación artística y sin tener como principal objetivo la explotación comercial de la película, el balance fue positivo pues se produjeron obras con fines educativos e históricos, como los que acabamos de mencionar.

El artículo 5 del Decreto 1903 de 1990 explicita las funciones de FOCINE, compañía que de acuerdo a los criterios fijados por el Gobierno Nacional debía reconocer y certificar el carácter de producto nacional de las obras cinematográficas. Entre las funciones de FOCINE estaban entre otras el otorgar incentivos económicos para los productores de obras cinematográficas colombianas de acuerdo a los criterios objetivos de calidad o de difusión con el objeto de estimular el desarrollo industrial y la inversión y certificar el carácter de producto nacional de las obras cinematográficas; entregar premios y estímulos con el objeto de apoyar la iniciación profesional, la elaboración de guiones y la realización o terminación de obras cinematográficas de corto y largometraje, previa selección según criterios de mérito artístico o interés especial para el desarrollo cultural, científico y educativo del país y desarrollar actividades para la promoción y comercialización nacional e internacional del cine colombiano.

Hemos desarrollado hasta aquí un análisis de las políticas y del enfoque de FOCINE, que fue el de hacer posible el cine nacional, apoyándolo económicamente, pero sin la integralidad de una mirada del sector cinematográfico, en el que no basta producir la obra, sino pensar en los canales de distribución, en la rigurosidad de los recaudos y de la legislación sobre la cual se sustentará el apoyo financiero.

Para concluir, podemos decir que de acuerdo a la manera como se legisló, a la vinculación de la entidad al único Ministerio existente en ese entonces en el Gobierno Nacional con propósitos más tendientes a la prestación de servicios que al fomento de la

³⁷ *Tiempo de morir*, la primera película colombiana que barre con los premios en un festival internacional. (1986). Disponible en: <http://www.semana.com/cultura/articulo/tiempo-de-morir/7269-3> Consultado el 28/11/2014

educación y la cultura como el Ministerio de Comunicaciones y a todos los factores que determinaron el debilitamiento de la entidad, efectivamente como experiencia administrativa y financiera fue un fracaso, lo que no supuso el declive del cine colombiano, por el contrario, en medio de los problemas y el endeudamiento progresivo durante FOCINE se produjeron más de la mitad de los largometrajes que se habían producido en toda la historia del cine colombiano; por lo tanto como antecedente, como experiencia en la demostración de la capacidad y calidad de los equipos de producción de cine en Colombia, FOCINE creó un escenario efectivo y eficiente que potencializaría las posteriores leyes de fomento del cine, como la Ley 814 de 2003.

Como lo hemos mencionado, varios de los directores que lograron financiar sus proyectos cinematográficos durante la década del ochenta lo hicieron a través de las diversas estrategias planteadas por FOCINE, las cuales por aproximadamente diez años gozaron de aceptación y pudieron sostener una producción continuada, aunque con serias dificultades y desventajas para algunos productores por el nivel de endeudamiento al que se sometieron. Hacen parte, entre otros, los directores de las películas *Carne de tu carne*, *Cóndores no entierran todos los días* y *María Cano*, filmes seleccionados como parte del corpus de esta investigación debido a la particularidad con la que se caracterizan los personajes femeninos, en un sentido ideológico y político.

Carne de tu carne es el primer largometraje del director caleño Carlos Mayolo, quien a muy temprana edad inició su experiencia en el cine, y con más de una veintena de trabajos como director y productor, al lado de Luis Ospina se suma al grupo de directores que acogen la fórmula de FOCINE en los años ochenta para financiar sus primeros largometrajes. Al igual que su amigo y colega Luis Opina, Mayolo asumió la realización de su obra desde una perspectiva crítica, pues ya fuese con FOCINE o bajo la Ley del Sobreprecio en los años setenta, ambos directores se ingeniaron la forma de escapar a los lineamientos de la Junta de Calidad que imponía el rigor institucional, creando obras que se convirtieron en referentes del cine de autor en Colombia.

En una entrevista a Umberto Valverde, Ospina y Mayolo explican cómo a sabiendas de que todo el cine es industrial pues nace en medio del auge del capitalismo, se hace necesario crear una fórmula paralela que no niegue a los directores acceder a las lógicas de

financiación del Estado ni renuncie a las intenciones de escapar a los lineamientos del cine comercial, proponiendo su propio discurso, alternativo y contestatario.

[El cine] por su alto costo, entra a participar de la oferta y la demanda. O sea que es prácticamente imposible realizarlo sin una explotación comercial. ¿Cuáles son entonces las salidas? En nuestro país la única salida comercial para el cortometraje es el “sobreprecio”. Hay que aprovecharse de esta contradicción del sistema para llegarle a un público masivo. No hay que pensar cuánto hay que reprimirse (autocensura) sino por el contrario, cuánto puede estirarse el sistema. Se trata de ponerse en una actitud agresiva y no defensiva. Además, el cine independiente siempre le ha hecho trampas a la industria y muchas veces le ha puesto zancadilla, aún más, la industria ha tratado de seguir el ritmo del cine independiente, porque éste establece pautas que son irreversibles. (Valverde, 1978: 187)

Los directores caleños se refieren en esta entrevista a la forma en que puede funcionar esta alianza entre el Estado, que actúa como productor de las películas a través del sobreprecio, y el artista, que ante el panorama de comercialización al que se expone su trabajo debe encontrar la manera de proponer un nuevo modelo en el que convivan ambas formas. Para esta época (finales de los setenta), la dupla Mayolo–Ospina ya tenía un acervo importante en documentales, cortometrajes y series financiadas por la Ley del Sobreprecio, lo que les permitió tener una participación importante durante la década del ochenta con la aparición de FOCINE.

Carne de tu carne encuentra en FOCINE un respaldo presupuestal que le permite terminar la fase de producción; para la postproducción y exhibición, Mayolo recurrió a innumerables estrategias hasta que se logró el estreno nacional. Una vez concluido el proceso de comercialización —las cifras de taquilla en Colombia no alcanzaron números representativos—, *Carne de tu carne* inició su viaje por festivales y círculos de proyección internacional, aunque sin ningún respaldo de FOCINE. Este abandono al que se sometían a las películas por parte de la entidad luego de su proceso de producción, generó rupturas e impidió el fortalecimiento de aspectos fundamentales como la formación de público, permanencia en salas a través de convenios y cuotas de pantalla flexibles para las producciones nacionales. Mayolo afirma:

Carne la llevé a Nueva York, a ver si se vendía para los teatros de habla hispana. La película era muy refinada para los circuitos del Gordo

Benjumea y Gustavo Nieto Roa. Mi sonidista, Phil Pearl, me conectó con un abogado que quería todos los derechos. Desde la oficina de él llamé a mi distribuidor uruguayo a cancelar el contrato y firmar con el nuevo distribuidor. La llamada fue cancelada. FOCINE no ayudaba en nada. ¿Qué película vendió FOCINE internacionalmente? Ninguna. (2008: 139)

El caso particular de esta película reafirma el postulado de Valverde en cuanto al problema de FOCINE de no acompañar las películas hasta la parte final de su proceso de exhibición ni dentro ni fuera del país, pues aspectos como la formación de públicos y la continuidad en el proceso de conocimiento de la obra y estética de un mismo autor/director hacen que el interés en la película se pierda entre los escasos cinco o seis días que alcanza en promedio una película colombiana en cartel.

Durante los años ochenta, con la participación de directores como Gustavo Nieto Roa, que se dedicaron a producir en serie películas con la fórmula básica del cine de humor, personajes caricaturizados y comedia de situaciones, el público acudió de manera masiva a las salas de cine, desplazando la propuesta de otros directores que tomaron un camino más experimental y reflexivo como Mayolo y Ospina. Tienen incidencia en este fenómeno situaciones de tipo social, pues los años ochenta se conocen en la historia del país como un momento crítico en el que el recrudecimiento del narcotráfico, que trajo consigo múltiples cambios en la estructura social, política y económica, hizo que los intereses hacia un tipo de cine que apuntaba al mero entretenimiento disipara las intenciones de cuestionar un contexto invadido por las maneras de la ilegalidad.

En sentido opuesto, *Carne de tu carne* plantea una reflexión de aquel contexto, pues aunque la base de su narrativa fílmica no es particularmente el tema de las mafias, la violencia es el eje argumental. Mayolo afirma que con *Carne de tu carne* no pretendía volver sobre las mismas versiones de la historia de la violencia, sino encontrar en el cuento de hadas de dos niños perdidos en el bosque, que hallan a su tío sabio que les prepara otro destino hasta convertirlos en monstruos, una construcción dramática básica que metaforiza el entramado de la violencia política y social.

En los festivales más extraños y de particularidades temáticas más inusitadas, la película de Mayolo tuvo una recepción más fructífera. Luego de no clasificar en la Quincena de Realizadores de Cannes, el Festival de Imagfic le abrió las puertas a *Carne de*

tu carne, entregándole el premio a mejor actriz a Adriana Herrán, al igual que en Fantasporto y Fantasfestival, dos festivales europeos, donde la temática giraba al alrededor de monstruos, mitos, leyendas y fantasmas; al fin, la historia sobre el incesto de los hermanos Velazco encontró su lugar. El éxito en festivales de cine extranjero no fue el objetivo principal de Mayolo, sin embargo al no tener la posibilidad de ser vista por un público representativo a nivel numérico en Colombia, el recorrido por otros escenarios fuera del país le permitió a *Carne de tu carne* darse a conocer como un texto universal, en el cual aunque los referentes locales son protagónicos (pues la historia se enmarca en la época de los cincuenta) cuando la aristocracia valluna afianza su autoridad en el campo y los campesinos viven atemorizados, el público puede construir su propia reflexión acerca de temas como el clasismo, la idiosincrasia y la crítica al linaje social.

En palabras de Hernando Martínez Pardo (1983), esta primera película de Mayolo denota aspectos personales del autor, pues en ella están presentes las obsesiones, fantasías y su amor por el cine. Pardo plantea el interrogante de si tales obsesiones pueden tener un interés universal, pues *Carne de tu carne*, a diferencia de la mayoría de las películas colombianas, es una obra donde finalmente el criterio puramente comercial es dejado de lado en aras de construir una historia llena de simbologías, que en determinados momentos genera inquietudes en el espectador. Mayolo afirma que quiso contar su historia como si fuese para niños: “Ellos son los que se van a 'sodar' la película, porque es un cuento de hadas: había una vez dos niños que en el bosque ta ta tá... y visitaron a un tío que era ti ti tí... y se convirtieron en ta ra rá. Con moraleja y todo”³⁸.

Para concluir, más allá del reconocimiento fuera del país que podría haber enmarcado la película en cuestiones de género por encima de la cuestión ideológica que se plantea como reflexión de una época, la ópera prima en el formato de largometraje de Mayolo mantiene un punto intermedio en el que se juega a la creación de un universo surrealista, enriquecido con elementos escenográficos y paisajísticos recreados de manera particular atendiendo a un interés característico del autor por el tema gótico y a la vez, desarrolla una

38 Martínez, H. (1983) “Se desmorona un tabú: las relaciones entre hermanos, la última película de Carlos Mayolo”. Consultado el 25/11/2014. Disponible en: <http://www.semana.com/cultura/articulo/se-desmorona-un-tabu/4211-3>

profunda cuestión ideológica que traspasa el ámbito de interpretación nacional al representar la violencia desde la institución familiar.

Álvarez (1986) resalta que el costo de Isadora de Norden de renunciar a FOCINE ha resultado fructífero hasta nuestros días, pues la película *Cóndores no entierran todos los días* se sigue considerando la más sólida de las obras del cine nacional, un clásico, un momento a partir del cual el cine colombiano cambió de rumbo. Sin embargo, no hubo una respuesta a *Cóndores* ni de parte de las políticas públicas de apoyo al cine, ni de parte de los creadores³⁹. Este largometraje significó un paso adelante respecto de aquellos de tipo político y social que se habían considerado hasta entonces en Colombia como propuestas cercanas al cine marginal e independiente, casi todas bajo la forma del documental. Al tratarse de una adaptación literaria, la película tuvo el respaldo de entidades públicas que estuvieron dispuestas a revivir el episodio de la guerra bipartidista de los cincuenta, encontrándose con la reinterpretación del mito de León María Lozano, “El Cóndor”.

Francisco Norden se suma con esta película al grupo de directores de larga trayectoria en el cine que ante las posibilidades económicas brindadas por la Compañía, avanzaron en la creación de su primer largometraje argumental, tal como lo haría Camila Loboguerrero con la película *Con su música a otra parte* (1983).

La narrativa de *Cóndores* se sustenta, entre otras cosas, en los aciertos del director en el proceso de trasposición de la obra literaria. El reconocimiento más fuerte en cuanto a trascendencia temática del que goza este texto fílmico, tiene que ver con la posibilidad de encontrar en él uno de los aportes más valiosos en la recuperación de la memoria histórica a través del cine. Aun cuando el Estado financió la película a través de FOCINE, la necesidad de recuperar, reflexionar y saldar una deuda frente a lo que significó la década de los cincuenta y el inicio del período conocido como La Violencia, tuvo un peso mayor a la hora de trasponer los elementos fundamentales de la historia de Gustavo Álvarez Gardeazábal,

39 Álvarez L. (1986), “Reflexiones al final de un periodo (FOCINE)”. Disponible en Crítica *Cinéfagos*: <http://www.cinefagos.net/indexreflexiones-al-final-de-un-periodo-por-luis-alberto-alvarez&catid=30&Itemid=60>. Consultado: 25/11/2014

que la posible censura a la que se enfrentaban quienes presentaban sus propuestas al comité encargado de la asignación de los recursos⁴⁰.

Reconociendo el posible debate que generaría la película, el director afirma que a pesar de que *Cóndores* representa el conflicto directo entre liberales y conservadores, lo que se priorizó fue la aparición de la violencia como un mecanismo represivo, que por lo tanto interesaba a los miembros de ambos partidos políticos⁴¹.

Hemos mencionado cómo entre las funciones de FOCINE estuvo la de verificar el carácter nacional de las películas; el capítulo 5 del Decreto reglamentario alude a este tema, explicitando que será de acuerdo a los criterios que fijara el Gobierno Nacional, que se le atribuirá y certificará la condición de producto nacional a las películas, sin embargo, no existen documentos donde queden claros cuáles fueron estos criterios. Se puede inferir que fueron los temas relacionados con los valores nacionalistas y el uso de referentes históricos de la cultura colombiana, los que permitieron en el caso de *Cóndores*, la legitimidad de la película en el contexto artístico e histórico nacional. Norden toma datos históricos del conflicto bipartidista y los reinterpreta de acuerdo a una perspectiva propia en la que cabe una nueva lectura de un personaje como “El Cóndor”, mitificado, temido y finalmente tomado por sus propios miedos hacia el fracaso de su partido y por ende, el suyo propio.

La película *María Cano* de Camila Loboguerrero, estrenada en 1991, es el último proyecto financiado por FOCINE durante la administración de Helena Herrán. La entidad se quedó sin financiamiento debido a que los exhibidores no pagaron más impuestos, a pesar de que siguieron cobrando el sobrecupo. Para esta fecha, la deuda era de 3.200

40 El crítico de cine Oswaldo Osorio se suma a las lecturas positivas de *Cóndores no entierran todos los días*: “Después de verse el mal clima ante propuestas que confrontaban nuestra realidad, los responsables de la nutrida producción de FOCINE (seis filmes anuales en promedio), evitaron a toda costa comprometerse con temas “delicados” o susceptibles de censura. *Cóndores no entierran todos los días*, por la resonancia internacional y el favor de la crítica que obtuvo, se levanta en el panorama de los ochenta como la obra más acabada y la mejor película política del cine colombiano (2006: 50).

41 “Cóndores en Cannes” (1984). Consultado el 2/12/2014.
Disponible en <http://www.semana.com/cultura/articulo/condores-en-cannes/5170-3>

millones de pesos, y la inversión total en el proyecto de Camila Loboguerrero de 100 millones de pesos⁴².

La historia de la líder sindical de los años veinte alcanzó reconocimiento en diferentes esferas del ámbito cinematográfico debido a su connotación política. Las intenciones de hacer un proyecto filmico con el ánimo de reivindicar y dignificar la existencia de una mujer desconocida en las páginas de los libros de historia y en el discurso público sobre los principales acontecimientos políticos de inicios del siglo XX, se concretó en uno de los largometrajes más representativos del cine nacional, por diferentes razones: la primera porque al ser el último financiado por FOCINE, con su producción se dio fin a la época en la que el Estado subvencionó un número significativo de proyectos con algunos lineamientos específicos establecidos de manera previa, pues una vez que se presentaba la propuesta, se proponía el interés de patrocinar proyectos que refirieran temas relacionados con mitos, leyendas y en general aspectos propios del folclor regional. La segunda razón tiene que ver con las particularidades de la producción, las dificultades que implicaba hacer una película de época, tomando diferentes escenarios colombianos visiblemente transformados en los años noventa, como la región cafetera y el norte del departamento del Valle del Cauca; en este sentido, la reconstrucción de espacios condenados al desuso como estaciones del ferrocarril, rutas de la red ferroviaria paisajes de la geografía nacional por los que el personaje principal transita en sus giras a lo largo de su trabajo con la clase obrera hizo que se complicara aún más el proceso de rodaje, a diferencia de otros proyectos filmicos de la época también financiados por FOCINE⁴³.

42 Datos entregados por Camila Loboguerrero en una entrevista personal realizada el 15 de mayo de 2014.

43 Es el caso de otras películas históricas que se ubican en décadas pasadas a los años ochenta, también financiadas por FOCINE y que no exigieron, de acuerdo a la descripción de su proceso ejecutivo de producción, un gran despliegue económico: la primera de ellas *Caín*, de Gustavo Nieto Roa, estrenada en 1984 y que cuenta una historia de mediados de los años cincuenta donde un rico hacendado, Don Polo, tiene dos hijos: Abel, legítimo y consentido, y Caín, nacido de una relación con una de sus empleadas. La segunda, *El día que me quieras*, estrenada en 1987, del director Sergio Dow, que cuenta la historia de la llegada en 1935 del cantante argentino Carlos Gardel, para promocionar su última película. Y finalmente, las películas animadas del director Fernando Laverde, *Cristóbal Colón* (1983) y *Martín Fierro* (1989).

Camila Loboguerrero señala que sus intenciones con la película biográfica sobre María Cano apuntaban a revivir no solo el tema de la lucha sindical en Colombia, sino a concentrarse en la vida de esta mujer condenada a la invisibilidad y conocida solo por algunas pistas que quedaban entre conocidos y compañeros de lucha que la recordaban como una figura fundamental en algunos hechos de gran magnitud como la masacre de las bananeras, pero que al ser rescatados, terminaban todos en meras anécdotas y en la desmemoria.

En 1970 yo venía de estudiar cine en París y vivir el mayo del 68. En ese momento descubrí a María Cano, a través del libro escrito por su compañero Torres Giraldo, un texto machista y sesgado. Ella era una figura olvidada y silenciada por el Partido Comunista. Desde ese momento quise hacer una película sobre María. Me intrigaban su rebeldía, el porqué de su declive y el manto de silencio que había sobre ella. Me tardé más de 15 años indagando sobre su vida, a través de sus parientes y viejos compañeros de luchas. El filme intenta ser una diatriba contra la utilización que hizo de ella el partido socialista y posteriormente el comunista. A través de la historia de amor con Torres Giraldo, vemos como a ella la van marginando de la actividad política ante el advenimiento de las ideas reformistas del partido liberal. Sobre las fuentes históricas, hay que decir que había una gran dificultad, que era la ausencia de fuentes directas, pues de María no quedó ninguna grabación de sus discursos, ni textos escritos de su propia mano. Apenas algunos poemas de su autoría. De modo que recurrí a los testimonios de terceros. Por una parte, hubo una enorme participación de la familia de Torres: Urania Torres, la hija de Ignacio Torres Giraldo, quien no la quería para nada (consideraba que Torres había abandonado a su madre, Carmen Quijano, por irse con María Cano). Y Anabel Torres, nieta de Torres, quien me dio todos los contactos con la familia. Además de Stella Cano, sobrina de María quien la alojo en su casa, en la vejez. Muy importante también fue el aporte de Tila Uribe, hija de Tomás Uribe Márquez, fundador del Partido Socialista de 1925 y primo de María Cano Márquez. Y por el lado de sus compañeros de lucha, los testimonios de Gilberto Mejía, seguidor político de ella en su juventud, Santiago Herrera, abogado defensor de María y gran amigo suyo. Y como textos históricos, los 9 tomos de “Los Inconformes” de Ignacio Torres Giraldo, igualmente “María Cano, mujer rebelde” del mismo autor, y algunos artículos de la investigadora Socorro Ramírez, candidata a la presidencia por el Partido Socialista en 1976⁴⁴.

44 Entrevista personal a Camila Loboguerrero, mayo 15 de 2014.

Las biografías en el cine se han caracterizado por referenciar un personaje que cumpla con ciertas características en el imaginario colectivo, que tenga una imagen previa y en el que se acentúen diferentes rasgos de su personalidad, y a nivel social, que lo instalen en una comunidad de sentido; las decisiones sobre si se respetan los cánones de referencia —se desvirtúan o se exploran otras condiciones tanto en el nivel psicológico, moral y ético de la figura objeto del *biopic*— dependen de la línea de pensamiento ideológico en la que se inscribe el relato. En el caso de María Cano hay tanto de la recuperación de un símbolo, relacionado con la figura femenina y su lucha entre el patriarcado tradicional de la época, como de la necesidad de indagar el aspecto histórico, releyendo en libros y testimonios las distintas versiones que tejen el contexto del personaje, hasta configurar una versión posible de su vida, encontrando en este camino la dignificación de su existencia o reflexionando acerca de su destino.

2.3. Modos de financiación alternativos. El caso de *Confesión a Laura*

La película *Confesión a Laura*, de Jaime Osorio (1990), constituye una excepción entre sus contemporáneas por el tipo de financiación, ya que es de los pocos proyectos de largometraje que no recurre a los fondos de FOCINE para ser producida, esto implica una caracterización distinta en su modelo de producción, pues se opta por filmar en el extranjero adecuando los escenarios al argumento de la película, que se enmarca en un acontecimiento determinante para la historia de Colombia: el ya mencionado asesinato de Gaitán.

Confesión a Laura tiene un antecedente filmico, el mediometraje *De vida o muerte* (1987) escrito por Alexandra Cardona, guionista de ambos proyectos; este primer trabajo se realiza con fondos de FOCINE durante la administración de María Emma Mejía, y se convierte en el primer intento por desarrollar el argumento de dos sujetos que bajo la tensión y los hechos fortuitos generados por un suceso externo, pero al mismo tiempo ligado a su pensamiento, los envuelve en un clima íntimo que desata las más inusitadas actuaciones por parte de ambos. *De vida o muerte* es dirigido igualmente por Jaime Osorio, cuando ya tenía el guión escrito de *Confesión a Laura*; el tránsito entre la realización de

ambos proyectos fue corto y el primero fue descrito por su guionista como el tráiler o cortometraje del segundo.

Como Jaime había dirigido *De vida o muerte*, era apenas natural que fuera el director de *Confesión a Laura*. A mí me gustó mucho como quedó *De vida o muerte*. Además de ser mi esposo, Jaime era muy profesional y era el parcerero ideal para emprender la aventura tan tenaz que significaba hacer un largometraje. (Cardona, 2010: 127)

La primera contradicción acerca del modelo de producción y financiación del largometraje surge a partir de la decisión de FOCINE de rechazar el proyecto debido al nivel intimista, personal e individual de la historia, la que según ellos podía no ser interesante para el público masivo en salas; opinión que contrasta con la decisión de la entidad de financiar el primer proyecto, ligado íntimamente al mismo argumento que *Confesión a Laura*.

Alexandra Cardona, guionista y productora de la película, manifiesta que la decisión de FOCINE de rechazar esta historia no se sustentó en ningún criterio formal. Una de las hipótesis que plantea Cardona para explicar esta decisión se basa en que cuando la película pasa al largometraje, la historia intimista, personal, más psicológica y emotiva que melodramática de los tres personajes de *Confesión* encerrados en dos apartamentos, no se proyectaba como un éxito comercial, de acuerdo a las intenciones de FOCINE de recuperar el dinero de la inversión en proyectos que no tuvieron mayor incidencia en las cifras de taquilla de salas nacionales. Ante este panorama, los realizadores deciden recurrir a la figura de la coproducción con la Televisión Española y con el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC).

La trascendencia de *Confesión a Laura* en el cine colombiano se debe a que es una de las películas que logra mezclar una historia de amor, romántica y a la vez melancólica entre dos personas de edad adulta, con una crítica sobre un momento absolutamente determinante para la historia del país, como la muerte de Gaitán, que en este relato supera el telón de fondo y se convierte en el motor que libera a los personajes, seducidos por el idealismo de cumplir sus deseos y sueños más íntimos⁴⁵.

45 Luis Alberto Álvarez reseña el logro de la película al ser realizada a pesar de FOCINE, con recursos propios: “*Confesión a Laura* es, vergonzosamente, una película profundamente colombiana que tuvo que

Resulta paradójico que siendo una película que plantea la representación de un suceso de interés nacional, haya sido expresamente excluida de los fondos de financiación estatal, aun cuando los productores ya habían gozado de los beneficios de FOCINE para el proyecto de cortometraje que lo antecedió. Aunque esto no es lo más relevante del largometraje de Osorio, esta circunstancia impone una planteamiento acerca del tipo de cine que se produjo en Colombia durante los ochenta, teniendo en cuenta las alternativas de financiación y la búsqueda en común por parte de los directores de promover un juicio en el espectador que trascendiera la reacción inmediata de fenómenos actuales (década del ochenta) como el narcotráfico, al plasmar momentos de la historia que ya tenían espacio en los medios masivos, como el conflicto bipartidista y la lucha sindical.

Finalizando los años ochenta, luego de reconocer la dinámica de financiación que se desarrolló durante catorce años aproximadamente, quedan preguntas irresueltas debido a la falta de documentación y a la inexactitud de los datos sobre el costo exacto de cada película y la dificultad con la que se articularon los datos sobre los criterios de selección de las obras financiadas por FOCINE. No obstante, podemos ensayar varias conclusiones respecto de cómo se logró sacar adelante los proyectos de cine argumental más representativos para la historia del cine colombiano, pese al hecho inminente del cierre al inicio de los años ochenta de la única entidad creada para promover la producción de cine nacional.

La primera conclusión surge ante la imposibilidad de articular la iniciativa estatal con los sectores empresariales y privados dedicados a la exhibición de las películas, lo que generó la primera fractura de un modelo económico que a largo plazo se volvió insostenible. En segundo lugar, el direccionamiento de los recursos, que fueron destinados a la financiación directa de las películas y no al fortalecimiento de las empresas productoras con miras a la consolidación de una industria cultural, provocó un cortoplacismo que volvió

surgir en el absurdo exilio, una película que muchos pensaron que era solo una curiosidad prescindible y que, en realidad, es una de las pocas cosas con permanencia que, en el cine, han surgido en nuestro medio. *Confesión a Laura* no fue posible gracias a FOCINE sino por el contrario, posible a pesar de FOCINE, que se negó a aceptar sus posibilidades. Sus cualidades la independizan de los juicios benévolos o de las palmaditas de ánimo en la espalda. Ha demostrado que con inteligencia y talento se puede hacer un cine que puede mostrarse en cualquier parte sin pedir disculpas. La modestia de esta película es la de su mirada, la de su estilo, pero no, de ninguna manera, la modestia de la pobreza expresiva y estética. FOCINE ha muerto, viva el cine colombiano” (1998: 85).

imposible recuperar la inversión y por tanto, la efervescencia en el incremento de la producción duró solo una década. Y en tercer lugar, el descuido en otros campos relacionados con la actividad filmica tales como el respaldo a la realización de festivales de cine nacional y la promoción de espacios como los cine clubes, con miras hacia la formación de público, hizo que la inquietud de los espectadores hacia las películas colombianas fuese cada vez menor; este factor se encuentra ligado igualmente a lo que ya hemos comentado en relación a la evasión de las empresas exhibidoras. Frente al diagnóstico anterior y en consonancia con otros factores que hemos abordado a lo largo de este capítulo, podemos expresar que en cuanto a la parte estructural, en su normatividad y analizando el marco legal de su funcionamiento, FOCINE no sale bien librado ni como productor de cine ni como mecanismo estatal para promover políticas para el desarrollo cultural e industrial.

En otro sentido, los directores que siguiendo o no el modelo de financiación hicieron parte de este sistema de créditos en la etapa inicial de funcionamiento de la entidad, y posteriormente recibiendo la totalidad de los recursos para la producción de las películas, coincidieron en que el camino hacia la consagración del cine nacional se hiciese en primer lugar desde el modelo argumental como formato de mayor exploración, con el que intentaron acercarse a un público más amplio, diverso, que se reconociese en temas, personajes e historias vinculadas a la violencia política colombiana, en el marco de subtramas de amor, decepciones, locuras y sacrificios. De ahí que incluso las películas que no consiguieron la financiación a través de FOCINE, como el caso de *Confesión a Laura*, caminan este mismo sendero, pues más allá de la desorientación sobre la regulación de los incentivos económicos para las películas, los directores de esta década persiguieron y consiguieron abonar un terreno importante para la historia del cine nacional, con películas que hoy son consideradas el antecedente más importante hacia la industrialización del cine colombiano.

CAPÍTULO 3

ANÁLISIS DE LA REPRESENTACIÓN FÍLMICA DE LA MUJER Y LA VIOLENCIA. LECTURAS COMPARADAS DE LOS PERSONAJES FEMENINOS EN LAS PELÍCULAS SELECCIONADAS

La realidad social como referente en el discurso fílmico de la década del ochenta: interpretaciones desde la *alegoría nacional* hasta el *revisionismo histórico*

Tras haber descripto y analizado en los capítulos anteriores el marco histórico de la violencia en el que se inscriben las películas seleccionadas para esta investigación, quedan expuestos una serie de factores que permiten adentrarnos en esta parte del estudio, en la particularidad narrativa y la producción de sentidos de cada obra; de igual forma, nos detendremos en el estudio del fenómeno de la diversificación en la representación femenina y el análisis de por qué a partir de esta variación podemos hablar de un nuevo escenario para el cine colombiano a partir de los años ochenta.

El primero de estos factores corresponde a la fuerte referencia a hechos sociales que aparecen en todas las películas escogidas. El escalonamiento hacia la violencia política que se plantea como contexto de todas las historias y que se origina a principios del siglo XX, es fundamental para entender cómo se llega a la consolidación de un discurso fílmico argumental que renueva la mirada de lo femenino en el cine. Al integrar en sus narraciones situaciones y personajes relacionados con la historia de la violencia, se establece un referente acerca de cómo se estructuraban socialmente instituciones como la familia, la iglesia y los partidos políticos, y a la vez, se dimensionó el lugar que ocupó la mujer en esferas de lo público y lo privado a mediados del siglo XX, cuando entre otros cambios de la participación política, se aprobó el derecho al sufragio femenino en Colombia, en 1957.

Por otro lado, el aumento significativo en la producción de películas en los años ochenta permite comprobar la inclinación de varios directores –sea que estuviesen dentro del grupo de beneficiarios de FOCINE o eligiesen la producción propia– por establecer un nuevo paradigma de representación femenina, como lo veremos en el análisis del presente

capítulo. Entre el grupo de películas seleccionadas, los personajes femeninos están vinculados a la trama principal de la narración. Como protagonistas o personajes principales, las mujeres son quienes conducen la progresión de las acciones principales y es debido a su participación que se logra evidenciar de manera directa la oposición entre partidos políticos, las consecuencias del conflicto armado y los hechos principales de la violencia, en los que la mujer estuvo inmersa no solo como víctima, sino como agente activo en calidad ya sea de líder política, ideóloga o militante.

Retomaremos el planteamiento de Balló (2000: 15) para reafirmar la estrecha relación del cine colombiano de los ochenta y la historia política en la cual, según el autor, el consumidor cinematográfico actúa más como un *conocedor* que como un espectador. Este conocimiento le permite complementar la aportación de imaginario que exigen los motivos visuales, que se presentan –si son originales y no banales y estereotipados- más próximos al “ya conocido” que “al ya visto”. La recurrencia a hechos reales y fenómenos sociales exige sino un conocimiento previo por parte del espectador, una mediana identificación de los aspectos temáticos y de la historia social sobre la que se construye la narrativa.

Inscritos en diferentes escuelas de pensamiento, los directores de las cuatro películas que componen este trabajo de investigación van desde el estilo *gótico tropical* como el filme *Carne de tu carne*, hasta el *revisiónismo histórico* de *María Cano*. Explorando diversas maneras de representación, el vínculo entre todas estas propuestas cinematográficas se da en tanto pueden identificarse apuestas por la construcción del discurso sobre la violencia, el cual se encuentra ligado a un modo de representación específico: el cine argumental. De esta manera, en las cuatro películas se evidencia una ruptura tanto con el cine colombiano hecho hasta este momento, que tuvo mayor repercusión en formatos como el documental, como con el cine latinoamericano que buscó generar discusiones alrededor de otras vertientes en la relación cine, violencia y política. Los directores colombianos de la década de los ochenta acercaron su propuesta filmica hacia un circuito de exhibición comercial, ambicionando la conquista de un público más amplio, que tenía ya un referente en la televisión a través de actores e historias vinculadas al melodrama, pero que aparecerían en la gran pantalla para ofrecer una nueva perspectiva

sobre la historia social, que buscaba ir más allá del entretenimiento. Actrices como Vicky Hernández y María Eugenia Dávila y actores como Frank Ramírez y Gustavo Londoño, que gozaban de gran reconocimiento en la televisión, migraron hacia el cine, y en este desplazamiento se buscó acercar a los espectadores a historias melodramáticas pero con una fuerte vocación histórica.

3.1. ***Carne de tu carne: mitos y símbolos relacionados con La Violencia***

Desde la referencia directa al 7 de agosto de 1956⁴⁶ con la que inicia *Carne de tu carne* se instala la alusión al momento histórico del Frente Nacional y la violencia bipartidista. La explosión de los camiones militares en Cali es el pretexto argumental que utiliza Mayolo para relatar el desplazamiento de la familia Velazco desde la urbe hasta el paisaje rural, y el acercamiento de los dos hermanos, Margaret y Andrés Alfonso, en la finca La Emma, espacio para la transformación espectral que se desarrolla a lo largo de la historia.

Carne de tu carne es una película sobre La Violencia, sobre las consecuencias del enfrentamiento político que azotó la región del suroccidente colombiano y que hemos de vincular al concepto de *alegoría nacional*, planteado por Fredric Jameson (1992), para referirse al grupo de textos latinoamericanos que hacen una representación de los aspectos políticos y culturales de la sociedad a partir de historias individuales, en ámbitos privados: “all third-world texts are necessarily... allegorical, in a very specific way: they are to be read as what I will call national allegories, even when, perhaps I should say, particularly when their forms develop out of predominantly western machineries of representation, such

46 El siguiente relato explica los acontecimientos de la explosión del 7 de agosto, como se lo conoce al fatídico incidente de esta madrugada del año 1956 en Cali, publicado por César Ayala Diago en la Revista *Credencial Historia* (septiembre de 1999, N° 117): “Desde las horas de la mañana del 6 de agosto de 1956 una caravana de diez camiones al mando de unidades del ejército nacional se desplazaba por la vía Buenaventura-Cali, cargados de 1.053 cajas de dinamita que tenían como destino las obras públicas que se adelantaban en Bogotá. Al llegar a Cali, en las horas de la tarde, siete de los diez camiones fueron estacionados en las inmediaciones del Batallón Codazzi. Horas después, en la madrugada del día 7, una estruendosa explosión despertó a la ciudad. Cuadras enteras quedaron convertidas en cenizas. ‘Fue como si el cementerio hubiera saltado al aire’, relató un aviador que en el momento de la explosión sobrevolaba la ciudad. La catástrofe dejó más de 1.300 muertos, cuatro mil heridos y destrucciones por cien millones de pesos. Las edificaciones donde se alojaba el Batallón Codazzi, la Policía Militar y la Tercera Brigada desaparecieron por completo. Ocho manzanas quedaron completamente destruidas y tres más fueron averiadas por la onda explosiva.”

as the novels” (1992: 69)⁴⁷. La polémica afirmación de Jameson está ligada a la unificación de la producción literaria que no distingue en este postulado corrientes de representación diversas. Tan solo la denominación del Tercer Mundo es ya motivo de discusión; sin embargo, en tanto se entiende el sentido figurado y abstracto de las imágenes que cuentan la historia de la familia Velazco en *Carne de tu carne* y su significado político, la definición de Jameson cobra importancia.

A su vez, Mayolo expresa su interés en crear a través de una determinada poética una alegoría sobre la región vallecaucana (2002: 163), lo que permite ubicar el origen de la forma que escoge *Carne de tu carne* para la representación: el *gótico tropical*, término acuñado por el director que resume la negociación entre el referente gótico de la novela inglesa y las realidades y los temas colombianos. Juana Suárez (2009: 147) lo explica como la hibridez de ambos aspectos, pues no se trata de ajustarse literalmente a los dictámenes del viejo tema literario y artístico del gótico, sino de apropiarlo y devolverlo con elementos asociados con el trópico y la construcción esencialista y colonial de América Latina. Como tal, las convenciones del género, en combinación con los trazos particulares de la región (incluyendo la historia, los mitos y el imaginario popular), se ponen al servicio de un lenguaje simbólico que permite un relato visual complejo.

Las pretensiones por representar las leyendas y experiencias fantasmagóricas que fueron parte de las diversas generaciones del siglo XX en Colombia, mezcladas con la violencia política que hace parte de esta misma época, terminaron por encontrar el camino hacia la alegoría en una estética que reafirma el carácter mitológico del texto, en el sentido de Barthes (1983: 200) sobre la relación entre mitología e historia, pues el mito es un habla elegida por la historia, no surge de la “naturaleza” de las cosas. En este sentido, hemos de señalar que *Carne de tu carne* explica la realidad lejos de su devenir histórico, más cerca del relato fantástico, operando, como señala Barthes (1983: 238), a través de una

47 "Todos los textos del tercer mundo son necesariamente ... alegorías, de una manera muy específica: son para ser leídos como lo que llamaré alegorías nacionales, aun cuando, quizás debería decir, sobre todo cuando sus formas se desarrollan a partir de los mecanismos predominantemente occidentales de representación, tales como las novelas". Traducción propia

prestidigitación que trastoca lo real, lo vacía de historia y lo llena de naturaleza, despojando de su sentido humano a las cosas de modo tal que las hace perder su significado humano.

Mircea Eliade (1983: 13) explica la relación entre los conceptos de mito y realidad y determina que el primero al no hablar de lo que ha sucedido realmente, asume una versión del origen revelando la actividad creadora y develando lo sobrenatural, “en suma, los mitos describen las diversas, y a veces dramáticas irrupciones de lo sagrado en el mundo (...) el hombre es lo que es hoy, un ser mortal, sexuado y cultural, a consecuencia de las intervenciones de los seres sobrenaturales”.

Avanzaremos a continuación en el análisis de la película frente a la condición particular que hemos descrito: la relación entre los aspectos mitológicos que propone el argumento, el carácter alegórico de la historia y la elección del *gótico tropical* como modo de representación audiovisual.

La primera escena, referida a la muerte de la abuela María Josefa, nos muestra la agonía de la líder de los Velazco, que entre murmullos le dice a su nieto Andrés Alfonso, el único que la acompaña en sus últimos segundos de vida: “Enrique: hermano mío, carne de mi carne, sangre de mi sangre”. Esta frase se repite mientras la cámara realiza un paneo de las fotografías de los personajes principales en su juventud: María Josefa y Enrique. Al final del movimiento de cámara, un plano fijo de la abuela con su nieto, que se echa hacia atrás en un movimiento que deja al descubierto la foto de Enrique, nos insinúa que Andrés Alfonso tomará ahora el lugar de su tío en el incesto con su hermana Margaret, los nuevos protagonistas del cruce parental de la familia Velazco. Es el incesto como fenómeno biológico hacia la degradación y descomposición lo que se toma como argumento para avanzar en una reflexión sobre la crisis de instituciones de orden más global, tales como el Estado y el poder político y económico que se disputa entre los grandes hacendados de la región del Valle del Cauca.

Una vez que el tema del incesto se instala como detonante de los acontecimientos más importantes del relato, empiezan a tomar forma los mitos alrededor del pasado de la familia, que esconde fatales historias que van más allá del cruce parental y que salen a la luz en medio de la transformación de los dos jóvenes en la finca La Emma, escenario rural que les sirve de espacio fantasmagórico para su exploración sexual.

En las siguientes secuencias de la película se presenta de manera directa el carácter mítico al que nos referimos y su significado como sistema semiológico:

- a) Andrés Alfonso le indica a Margaret en qué parte de la montaña debe ir a orinar; cuando la joven da unos pasos y se inclina con los calzones bajos, su hermano le grita: “No, ahí no, no ves que eso es *Caspi*. Lo tenés que mirar y decir: te vi *Caspi*, te vi *Caspi*, y así no te pica”. Margaret se va, corre unos pasos y orina en otro lado. Su hermano la observa. A nivel de significado, percibimos en esta escena el juego sexual que se inicia entre los hermanos y que se manifiesta en el placer de espiar de Andrés Alfonso. Instalado el significado del árbol *Caspi*, es posible establecer la correspondencia del mito, pues se rememora la leyenda del árbol de Don Pedro Hernández⁴⁸ al que si no se le habla y se le corrige, puede generar una alteración física, piquiña, ronchas en todo el cuerpo y transformaciones morfológicas hasta conducir a la muerte, lo que sucederá con ambos personajes cuando se convierten en vampiros. El destino fatalista de Margaret y Andrés Alfonso al terminar el relato denota el fracaso de la mezcla y el triunfo de la naturaleza que los suma a sus misterios y al espeso paisaje que caracteriza la zona rural vallecaucana.

- b) Durante el recorrido que realizan los hermanos a San Antonio, donde se halla la finca de su tío Enrique, Andrés Alfonso le cuenta a Margaret la historia de *La Madremonte*, una mujer que según dicen, se llevó a sus hijos al monte y se los comió (confluye aquí también la leyenda de *La Llorona*). La leyenda de *La Madremonte* se refiere a los actos de la endogamia y del canibalismo, fenómenos

48 El periódico *Vanguardia Liberal* cita las historias que tejen el misterio del árbol denominado Pedro Hernández, a manera de explicación de las pretensiones de algunos pobladores de regiones del norte de Colombia de humanizar esta planta: aseguran los abuelos campesinos que son pocos los que lo reconocen a lo lejos. “Se ve un arbolito ahí, sute, como el que no quiere la cosa... pero cuando dice arrecharse es que le empieza a uno la ‘piquiña’, una sarna de ‘padre y señor mío’ que nadie le puede quitar”, dice Octavio Gómez, campesino y vendedor de la plaza de mercado del centro de Bucaramanga. En cuestión de minutos el rostro se hincha, los ojos se vuelven “chinos” y “no alcanzan las uñas” para rascarse hasta el último rincón del cuerpo. “Si usted sale bien librado, es porque alcanzó a llegar al médico y le pusieron inyecciones. Si no, hasta se puede morir por el ardor”. Disponible en: www.vanguardia.com. Consultado: 03/12/2013.

que serán desarrollados más adelante por los hermanos, quienes en medio de la niebla espesa del monte, se van adentrando al espacio de la transformación, del que nunca saldrán. Uno de los planos que sirve como transición para conducirnos hacia la maternidad de Margaret, es el que se compone al interior de la casa del tío Enrique en una de las habitaciones, cuando los dos hermanos están tirados en el piso y Margaret abraza a un muñeco como si fuera su bebé; al fondo, sobre la cama, se ve el cadáver de Enrique recostado sobre la pared, como si estuviese desde la muerte siendo testigo de la alianza sexual entre los hermanos. Andrés Alfonso arrebató el muñeco a Margaret y lo tira hacia atrás, en medio del forcejeo ella intenta vomitar y sus gemidos se superponen al llanto del bebé que está naciendo en ese momento en una de las casas de los campesinos que trabajan para los Velazco.

El de *La Madremonte* es un mito que en Colombia se origina a raíz de los daños causados a la madre naturaleza, se materializa en la historia de una mujer corpulenta, de rostro medio humano y medio animal, con afilados y grandes colmillos. *La Madremonte* es de carácter vengativo y cruel, cubre usualmente su cuerpo con ramas, hojas, musgos y con su larga y desordenada cabellera. Se le teme en las noches de tempestad por sus aterradores bramidos o rugidos, se esconde rápido por las espesuras y los matorrales, a manera de espanto. Margaret es la vengadora de la familia, es quien con su nueva apariencia mítica pretende asustar a los campesinos, los testigos del círculo incestuoso que se cierra con su hermano Andrés Alfonso, de ahí que la secuencia final de la película esté plagada de alusiones a este estado del deambular de los personajes, quienes en medio del bosque, el musgo y la neblina, aúllan anunciando a los habitantes del pueblo que los Velazco continuarán dominando el territorio.

Reafirmando la referencia al mito de *La Madremonte* se suman los “ayudaos”, muñecos negros que aparecen en la hamaca y el baño de los campesinos de San Antonio representando las prácticas de magia y brujería, y se asocian a este nuevo contexto espectral en el que Margaret, vampiresa y caníbal, va tras los niños para comérselos y arrastrarlos con ella hacia el monte. De nuevo el significado es múltiple, pues a través del mito se explica la dominación y el poder que pretende la

nueva generación de los Velazco sobre los campesinos, no solo a nivel ideológico bajo el pensamiento conservador de la familia sino adueñándose de los hijos y de las poblaciones venideras en el territorio rural, donde cumplen el rol de hacendados.

- c) La alteración del orden genético que suponen las relaciones sexuales entre miembros de una misma familia se relaciona con este estado de degradación social que va en aumento durante el período de *La Violencia*, en el que mueren campesinos, trabajadores y obreros, dueños de las tierras de las cuales quieren apropiarse las élites vallecaucanas, encarnadas en la película de Mayolo por la familia Velazco. Se advierte en el decorado de la casa en Cali donde habita la familia, vasijas de barro, objetos artesanales y elementos provenientes de las huacas encontradas en las fincas y terrenos de propiedad de los Velazco, sin embargo, las huacas encontradas son además fosas: con el descubrimiento de estos objetos valiosos de pobladores pasados se desentierran los huesos y restos de quienes fueron explotados, asesinados y enterrados por los nuevos propietarios. La huaca y su presencia en la casa es el trofeo que cuelga sobre las paredes y significa solo una parte de las historias que se esconden debajo de la tierra.

El afán de pureza racial y linaje familiar se concreta a través del asesinato de liberales y campesinos por parte de “Los Pájaros”, no se expresa en el contenido aparente de las imágenes sino a partir de la alegoría y el contenido mitológico en el que se expresa el argumento, el cual gira alrededor del control social.

3.1.2. **Símbolos y significados**

Utilizaremos la definición de Marcel Martí (2002: 102) sobre la composición simbólica de la imagen para analizar el sentido de varios símbolos que se construyen en algunos planos de la película. De acuerdo al autor, en el ejercicio de composición el realizador asocia en una imagen dos fragmentos de realidad para hacer surgir de su confrontación un significado más amplio y profundo que su contenido material. El uso del símbolo en el filme consiste en reemplazar a un individuo, un objeto, un gesto o un hecho por un signo o en hacer

aparecer un segundo significado ya sea por la semejanza de dos imágenes (metáfora) o por una construcción arbitraria de la imagen o del acontecimiento, que les confiere una dimensión expresiva suplementaria.

❖ ***Las orejas y totumas.*** Carlos, el exesposo de Ana y padre de Andrés Alfonso, recibe una encomienda entregada por Ever: es un dulce típico vallecaucano, el manjar blanco, dentro del cual se encuentran camufladas orejas de campesinos que han sido asesinados. La reacción de Carlos es negativa pues sabe de los asesinatos comandados por “Los Pájaros”, sicarios a su cargo, pero a la vez pretende ocultar su responsabilidad en los homicidios. Esta escena es fundamental para entender la historia familiar, que va mucho más allá del mantenimiento de las tradiciones conservadoras, y se relaciona directamente con las masacres y el control de la tierra y los ingenios azucareros que desde la Colonia fueron explotados en favor de miembros de la aristocracia caleña. Al llegar la prueba de los asesinatos –las orejas- en mates de manjar blanco, se establece una relación directa al *vallecaucanibalismo* de los Velazco, terratenientes de la zona.

❖ ***El pavo rojo y azul.*** La primera visión del pavo, que aparecerá en otras escenas y goza de vitalidad respecto de la simbología de las imágenes, surge cuando Ever, el mayordomo, se encuentra organizando los cadáveres que cargan en caballos los empleados de la finca para ser incinerados. En medio de esta escena se acerca al animal y dice: “Odio los pavos, la mitad del tiempo son rojos, la mitad del tiempo son azules. Siempre he desconfiado de ellos”. La diferencia de colores significa la mezcla y la convivencia, que en la película con la muerte del ave hace alusión al desacuerdo y la intolerancia entre el Partido Liberal (representado con el color rojo) y el Partido Conservador (representado con el azul). Se plantea aquí la metáfora del fracaso del proyecto político del Frente Nacional cuyo pacto firmado en 1956, que empezó a funcionar en 1958 con la presidencia de Alberto Lleras Camargo, se basaba en la distribución del poder político de manera ecuánime, alternado los períodos gubernamentales de manera igualitaria entre liberales y conservadores. Juana Suárez (2009) afirma que a partir de esta frase queda develado el verdadero servicio que presta Ever a la familia, pues además de encargarse de los habituales

quehaceres de la casa y la finca como mayordomo, es uno de “Los Pájaros” comandados por Carlos. En palabras de Mayolo (2008: 42): “en Cali se vivía un sueño americano, pero la verdadera realidad era la violencia bipartidista, los asesinatos macabros, el carro fantasma, el SIC, Laureano y sus secuaces, (Mariano) Ospina y sus secuaces, Rojas Pinilla y sus ‘pájaros’. Todos los liberales eran perseguidos, vivían en el exilio y solo los conservadores detentaban las prerrogativas de un gobierno dictatorial como fue el de Rojas Pinilla”.

❖ ***Los anturios cruzados.*** En la escena de la finca La Emma, cuando Margaret y Andrés y Alfonso van por la planta de energía y verduras para abastecer la estancia de Cañasgordas, Margaret observa una planta de anturios que están deteriorados y marchitos y pregunta por qué están así. La esposa de Cloresmiro, el empleado de la finca, le responde que al cruzarse entre ellos se dañan, se corrompen. Seguidamente, los hermanos van hacia un árbol donde cuelgan unos lazos a manera de columpio y mientras corren alrededor del tronco se entrelazan y terminan cruzados en el piso. El anturio es el símbolo del entrecruzamiento en la naturaleza que se traduce en el enlace premonitorio de los hermanos.

❖ ***El General Borrero y el Frente Nacional.*** La nueva organización de la familia está determinada por una interpretación literal del significado de pertenencia a un clan: “Sangre de mi sangre, carne de mi carne” (Suárez, 2009: 22). Por esta razón, en medio del delirio, Margaret y Andrés ven a sus antepasados muertos en una situación de regresión hacia el presente, en la que aprueban el incesto y se visten con trajes y símbolos que representan el momento político del presente de la enunciación, lo que aporta mayores significados para entender este cuadro espectral, como una puesta en escena que alegoriza la realidad de un entorno atravesado por el fracaso del Frente Nacional, el cual se representa con la cinta azul y roja que porta el fantasma del General Borrero, exesposo de Julia.

Este personaje, en el centro del plano y de pie, llama la atención por su importancia jerárquica respecto del resto de los antepasados muertos, que sentados a los lados del General lo escoltan y observan con el alineamiento sanguíneo de los integrantes vivos de la

familia. Cada personaje del cuadro representa una institución: está el Dr. Vallecilla, médico de la familia que se ha encargado de cuidar de los integrantes del clan a lo largo de los años, le acompaña el General Borrero y finalmente la abuela María Josefa. Martínez (2009: 75) afirma que el saludo del General Borrero en esta secuencia hace referencia a la entrada del poder de la Junta Militar que sucedió a Rojas Pinilla y que contribuyó en gran medida a la construcción del plebiscito realizado en 1957, legitimando la búsqueda del proyecto político del Frente Nacional. En este sentido, el objetivo del Frente Nacional, de lograr la convivencia de los dos partidos es frustrado y se mantiene la oposición tradicional y radical entre Liberales y Conservadores, que no aceptan compartir el poder y buscan la perpetuidad de su tradición política, tal como lo hacen los hermanos a través del incesto.

❖ *El pato, el cerdo y la cabra.* La aparición de los antepasados en la casa del tío Enrique se presenta en medio de la bruma y neblina de la noche. A la vez, en una transición con la escena en la que empiezan a desaparecer los niños del pueblo, este plano se disuelve con la figura de animales que quedan dispuestos de la misma forma que la escena del General Borrero, María Josefa y el médico de la familia. Podemos hablar aquí de una deshumanización de estos personajes, que no solo se representan del lado fantasmal y han regresado de la muerte, sino que se convierten en esos animales de granja simbolizando la bonanza y el capital económico de la familia. Esta sustitución opera de manera analógica y se puede relacionar con la estética surrealista del cine que surge de una comparación, de aproximar una realidad a otra buscando sus semejanzas y relaciones. De acuerdo con André Breton (2002: 13), alcanzando casi el carácter de doctrina, el surrealismo se define como un automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral. De ahí, que en medio de la disposición de elementos que se confrontan entre sí -animales, fantasmas, vampiros- surja la vinculación de la representación de la violencia por el camino de lo psicológico y de lo onírico.

Para finalizar, debemos destacar la inscripción de la película de Mayolo en el género del horror, como un paso hacia la posibilidad de ver La Violencia como un

fenómeno inexplicable, más allá de la razón, en el que caben múltiples aberraciones debido a sus trágicas consecuencias, y sobre las cuales se piensa el contexto nacional, plagado de familias que como la Velazco esconden tras sus pretensiones aristocráticas el control social a partir de diversas prácticas de dominación. Del mismo modo, al utilizar la simbología descrita a lo largo de este apartado para abordar el tema de la oposición, la lucha, el enfrentamiento, la barbarie, *Carne de tu carne* reelabora las reflexiones sobre quiénes son los responsables de la violencia en Colombia; la nueva mirada frente a la culpa, ante las cadenas de dominación, en la exploración sexual, se instala como referente claramente diferenciado entre el resto de películas que abordan estos mismos cuestionamientos en un sentido más directo. Mayolo construye la película sobre la base de la inferencia y la multiplicidad de sentidos, de ahí que en esta revisión de los roles y las jerarquías, se nos brinda la posibilidad de interpretar el nuevo rol de la mujer, ligado a una dominancia a través del patriarcado, como es el caso de los personajes de María Josefa, Julia y Ana y en la última generación, Margaret.

3.1.3. Representaciones ideológicas femeninas

A lo largo de la historia del pasado de la familia Velazco y su relación con la extorsión, los asesinatos y el incesto que une las distintas generaciones de hermanos, los personajes femeninos aparecen como eje horizontal del relato.

Se pueden identificar en las figuras de las hermanas Julia y Ana comportamientos y pensamientos políticos que reflejan a su vez una ideología de grupo. En el caso de Asunción, se revela el lugar de la servidumbre doméstica en el seno de estas familias, una mujer afrodescendiente que permanece como el testigo invisible de todos los actos del clan. Como las responsables de mantener el orden colonialista de la familia, se hallan María Josefa y Margaret, los principales personajes femeninos del filme.

La película inicia con la muerte de María Josefa, a partir de este acontecimiento se desarrollan las acciones principales protagonizadas por sus nietos, quienes seguirán el legado incestuoso de la abuela y el tío Enrique. En la primera parte asistimos al ocaso de esta mujer, quien en medio de la convalecencia tiene un final doloroso debido a la enfermedad que padece; asimismo, el sufrimiento emocional que manifiesta María Josefa

queda explicitado cuando en sus últimos segundos de vida continúa evocando los recuerdos de Enrique, su hermano y amante. Días después de su muerte, la noche en que explotan los camiones militares en Cali y producen la destrucción de la vivienda, María Josefa vuelve de la muerte y se aparece en el corredor de la casa en su silla de ruedas, con gafas oscuras y bien peinada, como la retratan los videos familiares cuando no padecía los males que la condujeron a la muerte. En el cuadro fantasmagórico en el que aparecen los difuntos de la familia, se sitúa nuevamente la abuela en la misma posición, con apariencia vigilante, observadora, traje negro y gafas oscuras, se ubica en una esquina del cuadro para presenciar el acontecimiento orgiástico de sus nietos en la finca La Emma, donde probablemente también se habría consumado la unión sexual entre ella y su hermano.

María Josefa es la matriarca que viene desde la muerte para marcar el futuro de la familia. Hace su aparición en medio de la explosión de los camiones para anunciar el desplazamiento de los miembros de la familia hacia la finca la Emma y posteriormente sirve como transición, con su aparición espectral, para habilitar el puente entre lo fantástico y lo real.

Margaret, la jovencita que llega de los Estados Unidos a reencontrarse nuevamente con su familia, principalmente con su hermano Andrés Alfonso, crece en importancia dramática y narrativa y lo hace a partir de la transición física de adolescente a mujer vampiresa. Inspirado en el relato de *La Madremonte*, Mayolo establece una analogía entre estos dos personajes para hablar del canibalismo que opera en la región vallecaucana, pues el sistema político se ha convertido en una máquina de producir muertos a través de La Violencia. Margaret es entonces la encargada de asumir, a través de la explicación mítica de *La Madremonte*, el rol del caníbal que brota en medio del bosque para contaminar el espacio rural y robar los hijos de los campesinos, y el rol de vampiresa justiciera que asesina a Ever, el testigo de las masacres comandadas por los Velazco.

Desde su primera aparición, bajándose del avión que no solo la transporta a ella y a su madre, sino a todo el pensamiento globalizante y los bienes de consumo norteamericanos, la joven se muestra mucho más liberal que su hermano. Margaret inicia a Andrés Alfonso en el consumo del cigarrillo, escuchan juntos música estadounidense, lo consuela cuando su papá lo reprende en medio de una reunión familiar, se encarga de

volverlo cómplice de sus aventuras juveniles, hasta que consigue irse con él a la finca La Emma. Margaret regresa a Colombia para cobrar la herencia de su abuela, representada en bienes materiales y en el incesto. Es hija de Ana y James, un estadounidense que llegó a Cali años atrás y se convirtió en el segundo esposo de Ana, seduciéndola con el sueño americano; sin embargo, la familia reclama a la joven, que regresa al lugar de su infancia para restablecer el orden colonial pretendido por los Velazco.

Margaret es además Eva, pues inicia a través de la cercanía y coqueteos con su hermano la tentación hacia la lujuria y el incesto, es ella quien marca el paso a seguir en la aventura de reencontrarse con el pasado de la familia. Desde su llegada a Cali, influenciada por los rasgos de la cultura norteamericana, invita a su hermano a alterar la cotidianidad hasta conducirlo al incesto con la complicidad de sus muertos. Margaret es la juventud de la abuela María Josefa, pues se viste con su ropa cuando llega a la casa del tío Enrique y materializa en la relación sexual con su hermano la última frase de la difunta matriarca de la familia: “Sangre de mi sangre, carne de mi carne”.

La eliminación de Ever en manos de Margaret, asesinándolo con un tiro de escopeta en el pecho, es uno de los indicios del final de la historia pues ha quedado silenciado el único testigo y cómplice de los actos de violencia y dominación promovidos por los Velazco. El final de la historia de Margaret y su hermano es incierto, son perseguidos y asesinados por Cloresmiro luego de haber intentado robarle su hija recién nacida; una vez enterrados salen de su tumba y resucitan ante la mirada de un gUAQUERO o buscador de tesoros. Como almas en pena seguirán vagando y probablemente se sumarán a sus antepasados, presentes en la familia generación tras generación, esperando un nuevo cruce parental y perpetuando los días y años de violencia como fenómeno cíclico en Colombia.

Desde la llegada de Ana y Margaret de Estados Unidos es posible ver una marcada distancia entre las dos hermanas Velazco. Julia se muestra resistente a que sea su hermana Ana quien determine cómo se desarrollarán las dinámicas de la familia en ausencia de su madre María Josefa.

Las hermanas encarnan dos posiciones ideológicas que en los años cincuenta en Colombia se asentaron fuertemente entre los sectores de mayor poder económico: el conservatismo y la americanización. En medio de un almuerzo familiar en la hacienda

Cañasgordas, Julia se muestra amigable y orgullosa de la cercanía de su familia con Laureano Gómez, inicia su diatriba en contra de Rojas Pinilla y añora el estilo de vida de la España franquista, pues asegura que su linaje está emparentado con las Meninas. Hay dos momentos precisos en los que esta remembranza al modelo conservador quedan explícitos en las declaraciones de Julia: el primero cuando tararea una canción que dice: “El 13 de junio la Virgen María bajó a Laureanito y subió a un policía” demostrando el rechazo hacia el gobernante de turno, Rojas Pinilla, quien derrocó al “hombre tempestad”, como apoda Julia a Laureano Gómez. Y el segundo, durante una conversación, Julia prosigue: “Antes que Dios fuera Dios y los peñascos, peñascos, los Quiroz eran Quiroz y los Velazos, Velazo”, enfatizando nuevamente las pretensiones de clase privilegiada y de abolengo de su familia.

Ana, a diferencia de su hermana, por haber emigrado durante varios años a Estados Unidos con su esposo, manifiesta una inclinación por el progreso de la cultura norteamericana. Critica a su hermana por ser tan “goda”, término usado para referirse a los extremistas conservadores de la época, y se considera más afortunada por vivir en un país desarrollado donde no ocurrirían cosas como las de la explosión de los camiones en Cali. Ana ha sido cuestionada en el testamento de la difunta María Josefa por haberse separado de su legítimo esposo Carlos, pues ha ido en contra del orden social al romper el vínculo matrimonial; sin embargo, a su regreso Ana se reencuentra con su pasado, Carlos la seduce y entra nuevamente al círculo familiar, pues su exesposo se ha mantenido a pesar de la separación como un integrante más de la familia.

Finalmente, encontramos un último personaje femenino que también revela aspectos ideológicos y sociales que configuran el contexto en el que se desenvuelve la historia de la película: Asunción, la empleada de servicios domésticos de la familia. Su condición de afrodescendiente es un indicador de la acostumbrada vinculación de miembros de esta cultura en oficios asociados a la servidumbre en una ciudad como Cali, que en su historia sobre las migraciones cuenta fenómenos importantes como el desplazamiento a la costa pacífica de comunidades afros ante las pocas posibilidades que encuentran en la zona rural y costera. Asunción es integrada a la familia y aceptada en ella por lo que representa como fuerza laboral y lealtad. Sus intervenciones son pocas a lo largo de la trama principal de la

historia, sin embargo, se pueden identificar en ella aspectos que corresponden a la cotidianidad de los Velazco, pues está presente en las reuniones de la familia, los cumpleaños, en la lectura del testamento de María Josefa quien le reconoce un pago mensual como pensión, e igualmente viaja a la hacienda Cañasgordas a servir a la familia en el almuerzo en el que se revelan las posturas políticas de cada integrante.

A partir del análisis ideológico y cultural de los personajes femeninos de *Carne de tu carne* y del estudio de los símbolos y significados se advierte un fortalecimiento del discurso fílmico sobre la violencia en el cine colombiano de los ochenta, y durante ese proceso la mujer adquiere un valor destacado en la trama argumental, al convertirse en personaje principal que moviliza las acciones más importantes.

Si bien el texto de Mayolo se ubica en una escala diferenciada entre las estéticas que afloraron durante la década que se estrenó la película, más cercanas al realismo, no pierde por ello la motivación de hablar de un momento histórico específico en el que, al igual que los filmes tenidos en cuenta para esta investigación, la violencia política y social fue el detonante para la creación de los relatos audiovisuales.

3.2. *Cóndores no entierran todos los días: lo telúrico*

La historia de “El Cóndor”, se ubica en una zona rural indeterminada, pero que se hace popular en la historia de Colombia porque desde allí se generaron los movimientos más fuertes de la denominada banda de “Los Pájaros” y “Chulavitas”, actores del conflicto armado en Colombia durante las décadas en las que se estableció el régimen de La Violencia.

Norden sitúa la historia de León María Lozano, líder del ejército “Los Pájaros” –de ahí su alias “El Cóndor” – en varios pueblos andinos alrededor de Bogotá, manteniendo varias de las condiciones físicas del espacio original en el que se desarrolla la historia: el municipio de Tuluá en el departamento del Valle del Cauca. Sin embargo, la vestimenta, el clima y el acento de los personajes se alejan de esa ubicación geográfica, por lo que no se determina de manera explícita el espacio. La secuencia inicial de *Cóndores* está basada en un recorrido por las zonas montañosas, ríos y paisajes rurales sobre los que se inscribe la

información de contexto pertinente para que el espectador entienda la referencia realista sobre la que se construye el argumento de la película.

Juana Suárez (2009: 72) enfatiza la importancia de las locaciones andinas utilizadas por Norden para acrecentar el ambiente oscuro y tenebroso que recorrió los años de La Violencia:

La baja densidad de las luces del pueblo, la niebla matutina, la bruma de la tarde, el vestuario oscuro y sobrio de los personajes y la circulación de rumores y sombras, acentúan el régimen del terror instaurado por los ‘pájaros’. *Cóndores* es una producción en la que predomina el manejo de exteriores nocturnos a media luz, marca visual que contrasta únicamente en contadas locaciones con los exteriores a la luz del día, caracterizados por el verde de las montañas.

El contraste de los colores de la naturaleza obedece también a la intención de hacer llamativos los símbolos de los partidos Liberal y Conservador a lo largo de la historia.

Desde la Masacre de la Resolana, donde los niños huyen hasta ser alcanzados por las balas y dejan tiradas dos cometas (una azul y una roja), se propone esta dicotomía entre los objetos y colores para acentuar el enfrentamiento, contraste y diferenciación radical de los dos bandos. Suárez retoma uno de los postulados de Pécaut para explicar esta formulación amigo/enemigo representada en símbolos de oposición no solo a nivel de colores sino en la negación del adversario, que se plasma en la escena donde León María Lozano, ante la provocación de un miembro del Partido Liberal, descarga su furia enterrando un cuchillo en un queso holandés forrado con cera roja. En palabras de Pecáult: “Si no se puede decir nada del ‘otro’, es porque ese ‘otro’ es también el semejante, el mismo que ‘yo’. La conciencia de una división radical va a la par con la conciencia de una división no menos fuerte: los campesinos de una vereda que matan campesinos de la vereda vecina saben muy bien que están matando a otros semejantes a ellos. De allí proviene la necesidad de simbolizar la muerte con ritos que cambian de una región a otra” (Suárez, 2009: 73).

Además de los colores, actos como el boleteo, estrategia utilizada por “Los Pájaros” para amenazar e intimidar a los liberales para que desalojaran las ciudades y abandonaran sus intenciones políticas, y la exhibición de los cuerpos sin vida que circulaban río abajo

como amenaza a los que se resistieran a sus advertencias, son representados con el objetivo de afirmar el carácter violento de los enfrentamientos y la dimensión atroz que en los cincuenta acrecentó fenómenos como el desplazamiento forzoso, la desolación de pueblos y zonas del sector rural, y por ende, la legitimidad de los actos de barbarie que serían el origen de otros hechos posteriores como la conformación del paramilitarismo, su guerra contra las guerrillas y la vinculación de ambos bandos al narcotráfico.

La investigación de Guzmán, Fals Borda y Umaña (2005: 184) caracteriza los actores del conflicto y los separa en grupos de acuerdo a su filiación política. Uno de los grupos más temibles durante el enfrentamiento partidista es el de “Los Pájaros”, aquellos campesinos y civiles convocados por el Gobierno para crear su propio bloque de defensa contra las intenciones de los liberales de retomar el poder del Estado. El grupo de “Los Pájaros” opera coordinado por “El Cóndor”, líder de la cuadrilla que surge en medio del deseo por congraciarse con los altos mandos del Partido Conservador. “Su grupo cuenta con automotores y flotas de carros comprometidos con la depredación, con choferes cómplices en el crimen. Particioneros del despojo. Se señala a la víctima, que cae infaliblemente. Su modalidad más próxima es la del sicario”, apuntan los autores al describir el proceder de estos sujetos, caracterizados físicamente en la película como hombres delgados, con rasgos indígenas, de entre cincuenta y sesenta años, de vestimentas oscuras y sombreros que los mantienen entre las sombras.

La trascendencia de estos grupos al conformarse desde la ilegalidad adquirió características propias, como la consagración y mitificación de nombres que se convirtieron en relevantes para describir todo el período catastrófico de La Violencia, como en el caso de “El Cóndor”.

3.2.1. La moral y la pertenencia al partido: el origen violento de “Los Pájaros”

Instituciones como la Iglesia y los medios de comunicación participaron también del conflicto. Durante los años cincuenta era mayor la participación del clero (tradicionalmente más cerca ideológicamente al Partido Conservador) en el transcurrir de la vida política de las regiones colombianas, y la radio –que en el municipio de Tuluá se encontraba tomada

por los liberales- servía de canal para reproducir los enardecedores discursos de Jorge Eliécer Gaitán, lo que polarizó ambos bandos, tal como se retrata en el filme.

León María Lozano es un fiel seguidor de los principios católicos y se rige de acuerdo a las ideas hegemónicas que constituyen el pensamiento conservador, de ahí que no cuestione en ningún momento las directrices de su partido, pues su perfil psicológico le impone un fuerte sentido de obediencia y cumplimiento de lo que para él es el camino correcto: el respeto y la defensa de los valores institucionales y gubernamentales.

José Luis Romero (1986: 14) caracteriza el pensamiento conservador del siglo XIX como una cuestión de divergencias, pues aunque se trataba de posiciones esencialmente pragmáticas, en ocasiones no eran homogéneas. Lo que sí permaneció, según el autor, es la esencia del pensamiento político conservador, que por lo menos hasta finales del siglo XIX consideraba la realidad en todos sus aspectos como algo dado y constituido en un pasado remoto, por obra divina o por un pacto social que debía mantenerse inmutable o con el menor cambio posible, sin considerar necesario argumentar sobre un hecho de tan inequívoca evidencia. Según Romero, la ideología bajo la cual se erigen los principios fundamentalistas y arraigados en instituciones como el catolicismo por parte de León María Lozano quedarían legitimados dentro de este marco de convicción política, pues todo queda justificado en las pretensiones por mantener el orden original, por preservar el mandato divino. Prueba de esta fraternidad entre conservadores y miembros de la iglesia, se da en la película cuando después de la Masacre de La Resolana, el párroco del pueblo replica vehementemente durante la misa dominical que quizás le estaban cobrando a las buenas familias cristianas su ideología conservadora: “la violencia que están desencadenado los masones y ateos contra nuestras familias cristianas”. El discurso eclesiástico dominical es premonitorio, pues antes de que se desencadene todo el conflicto y se agudice la polarización entre Liberales y Conservadores en la zona, el espacio de la iglesia sirve como punto de encuentro para que cada quien asuma en la radicalización de su pensamiento político un modo de actuar ante la guerra inminente. Mientras se escucha el sermón, se van mostrando las diferentes reacciones: por un lado la de Gertrudis Potes, liberal, quien entiende el mensaje y se acerca a uno de los conservadores diciéndole: “El padre Amaya nos está echando la culpa a nosotros los liberales, él cree que ustedes son los buenos y

nosotros los malos”. Para finalizar, una vez el párroco afirma: “¡Que se cuiden los enemigos de la fe, ay de aquellos que siembran vientos porque cosecharán tempestades. El jinete del apocalipsis vendrá a exterminarlos a todos!”, el paneo entre los asistentes a la misa se detiene en un primer plano del rostro de León María, acentuando el significado de que es a él a quien se le comendará la tarea de la exterminación. Él es “El Cóndor” y el jinete apocalíptico.

León María Lozano, quien en principio se muestra contenido y hasta indefenso pues sufre de una enfermedad respiratoria asociada al asma, se transforma paulatinamente una vez se presenta el primer cambio de gobierno en el que ganan las elecciones presidenciales los conservadores, hasta convertirse en el líder del brazo armado del conservatismo en la región. El umbral entre la convicción política y la enajenación por su partido pareciera estar cada vez menos definido y más aprobado por la frase con la que se identifica este personaje: “Todo es cuestión de principios”. De acuerdo a esta premisa, las directrices y órdenes de “El Cóndor” se vuelven válidas sin importar cuáles son los medios y las consecuencias para reafirmarse en esta ideología.

La escena en la que León María lee el periódico en su cama mientras su esposa Agripina hace infusiones medicinales para curar sus enfermedades, es fundamental al reconocer, en los detalles de la intimidad y cotidianidad del personaje, el carácter tradicionalista de su temperamento. Agripina sale del baño a ponerse la toalla y León María se inclina y la amenaza con voz fuerte que debe taparse, aun estando solos. La mujer, sumisa, se tapa con una toalla y Lozano pronuncia la lapidaria frase: “Es cuestión de principios”.

Una vez surgen los primeros enfrentamientos por la muerte de Gaitán y aparecen varios cadáveres río abajo, León María recibe un telegrama de los directores del Partido Conservador de la Capital, quienes le informan que debe participar de una reunión que se realizará en los próximos días; al consultarle a don Tulio, farmacéutico del pueblo y cabeza del conservatismo, León María manifiesta que sea lo que sea que signifique ese encuentro, él hará lo que manden los jefes: “La obediencia al partido es lo más importante, es una cuestión de principios”.

En un juego de tejo con sus amigos conservadores, León María comenta que para él es suficiente el pago que le envía el Directorio Nacional Conservador pues todo lo que hace es por principios, no por dinero, para servir a su Partido. De esta manera, la evolución del personaje no luce tan desarraigada de la posición ideológica que siempre demostró, pues al convertirse en “El Cóndor”, este conservador escapa a su condición de campesino trabajador al servicio de los liberales –empieza trabajando con el librero del pueblo y en la plaza de mercado en un empleo conseguido por la liberal Gertrudis Potes- y se convierte en un líder y servidor de la patria, durante la presidencia de Laureano Gómez (1950–1951).

Una de la escenas que deja mucho más clara la oposición entre liberales y conservadores se da cuando uno de “Los Pájaros” va a buscar al señor Restrepo, un liberal que en el entierro de don Rosendo, militante también de este partido, comenta que todas las muertes son causadas por los conservadores. El hombre al servicio de “El Cóndor” visita a Restrepo y lo espera para asesinarlo en su casa. La víctima ingresa a la casa, el “pájaro” se da media vuelta y le dispara sin dramatismo, guarda nuevamente el arma en su cintura y mira con desdén una fotografía de Jorge Eliécer Gaitán que se encuentra en la habitación, se burla de “el caudillo liberal” y emulando el mismo gesto de la mano derecha hacia arriba que se ve en el cuadro, denota un significado obscuro. En este doble gesto de la imagen icónica de Gaitán y del “pájaro” se explica el estado de la guerra bipartidista. El asesino conservador queda en primer plano y sale sin prisa. Gaitán y Restrepo, liberales, están muertos.

3.2.2. El matriarcado liberal de Gertrudis Potes

Durante los años cincuenta en Colombia, las posibilidades para asumir pensamientos de liberación femenina en el plano político y social eran en cierta manera inconcebibles, el modelo patriarcal se extendía en casi todas las esferas. Ante este panorama resultan excepcionales los casos en los que una mujer podía representar intereses colectivos sin merecer la crítica y el juzgamiento de otros ciudadanos que percibían una alteración de la estructura ‘natural’ sobre la que se basaba la convención social. El caso de Gertrudis Potes en la película *Cóndores no entierran todos los días* es un ejemplo de esta condición especial de la mujer que escapa a los lugares carcelarios que le corresponden en el rol de

madre, esposa y amante y tiene un nivel de acción en la esfera pública y no solo se remite al ámbito privado. Esta mujer milita en las filas del Partido Liberal y pertenece al grupo de personajes ilustres de Tuluá, de acuerdo a las descripciones que realiza la novela de Álvarez Gardeazábal. La película mantiene los rasgos de altivez y el carácter dominante de la Gertrudis literaria, pues constantemente interviene para intentar detener los actos homicidas contra sus compañeros de partido por parte de los conservadores. Es ella quien toma la iniciativa de enfrentar a León María Lozano y buscar alternativas para poner fin a las masacres.

La novela de Álvarez Gardeazábal (2013: 109) explica que “sería una mujer [Gertrudis] la única capaz de enfrentársele a los pájaros de León María, aunque ellos se hicieran los sordos y ciegos ante la denuncia”. Su destacada valentía la vuelve notable, en gran medida porque en los años cincuenta las mujeres recién se movilizan con acciones como el derecho al voto y la participación en temas y escenarios de interés público; no obstante, los pequeños grupos de mujeres que propugnaban estos cambios no contaban con respaldo suficiente para conquistar espacios distintos a los del hogar, los sectores de producción industriales como las textiles, marroquinerías y calzado, y lo más cercano a la defensa de sus derechos estaba ligada casi siempre al acompañamiento de un hombre que integrara las filas de las guerrillas o que en su discusión política abordara temas más inclusivos como la igualdad de género, de la que se hablaba muy poco.

Darío Acevedo (1995) establece una radiografía minuciosa de la participación de la mujer en Colombia desde 1930 a 1990, donde ubica el contexto de evolución política del país e identifica cuatro momentos importantes para entender el panorama ideológico y político. El primero, el período de la hegemonía liberal (1930–1946) y el segundo, la época de La Violencia (1946–1957) sirven como escenario para analizar el personaje de Gertrudis Potes, pues en esta transición se ubica su historia y la importancia que tuvo al afrontar la pérdida del poder de su partido. El tercer momento corresponde al Frente Nacional, que va desde 1958 a 1982, y finalmente, el proceso de negociación, apertura política y reforma institucional que se desarrolla hasta 1991.

En su primera aparición en la iglesia, cuando el pueblo no se sumergía aun en lo más profundo de la barbarie, Gertrudis se expresa en los comentarios que hace a uno de los

conservadores: ella promueve el pensamiento liberal y además es una de las mujeres más influyentes en las decisiones de la administración local, por su cercanía al alcalde. Alejada de las pretensiones por convertirse en una revolucionaria, pues es respetuosa de instituciones como la Iglesia y el Estado, y escoge el camino de la diplomacia en cada una de las iniciativas que promueve al interior de su partido, esta mujer que se acerca a los sesenta años está más cerca del valor de la resistencia y la razón que del enfrentamiento armado.

Durante la hegemonía liberal que señala Acevedo, hasta 1946 se avanzó en diferentes campos en los que el partido pudo concretar acciones como la defensa de las reivindicaciones obreras, sin embargo, debido a que el Partido Conservador mantenía gran parte del control parlamentario, el poder judicial y la poderosa alianza con el clero, fue difícil perpetrar y permanecer en el poder luego del triunfo de Olaya Herrera en 1930. *Cóndores* muestra claramente, al inicio de la película, este aparente liderazgo de los Liberales así como el constante apoyo de la Iglesia a los Conservadores. Carlos Ramírez y Rubén Muñoz (2007: 36) hacen evidentes estas relaciones y enfatizan la manera como cada una aporta a la construcción de un relato que se ha interpretado como con “ajuste de cuentas” con el conservatismo⁴⁹.

Cóndores no entierran todos los días tiene una gran carga de diálogos, fruto del ejercicio de adaptación de la obra de Álvarez Gardeazábal, por esta razón realizaremos en primera instancia el análisis del pensamiento político y por ende, de las acciones de Gertrudis Potes, para determinar la ruptura del lugar que ocupa tradicionalmente la mujer en escenarios públicos hacia la militancia en las filas del liberalismo. Las pretensiones de esta mujer sin embargo, van más allá de los intereses de un partido, pues queda clara su motivación por restablecer el orden y la convivencia en el pueblo del que ella se siente

49 En su libro “Forma, estilo e ideología”, los autores encuentran en el discurso filmico de Norden una fuerte posición crítica al pensamiento conservador de los años cincuenta en Colombia y especialmente a su brazo armado, las cuadrillas de “pájaros” que recorrían las regiones y sectores rurales en busca de liberales. Definida como la deuda pagada del discurso filmico sobre La Violencia en el cine colombiano, la película se destaca como una de las más frontales a la hora de responsabilizar a los conservadores del elevado índice de asesinatos de las décadas del cuarenta y cincuenta, las de mayor agitación debido al conflicto bipartidista.

fundadora, y aunque en la película es anónimo, es referente realista y literario del municipio vallecaucano de Tulúa.

La apariencia de Gertrudis es siempre la misma, cuidadosamente peinada, con trajes oscuros y elegantes que cubren la mayoría de su cuerpo y sombreros de salón. El contrapicado es el plano escogido para representar la suficiencia y el poder de la matriarca, erguida y apoyada en un bastón que no denota en este caso algún tipo de discapacidad o debilidad física, sino por el contrario es una vara de mando con el que Gertrudis avanza y se presenta ante amigos y enemigos. En su casa, espacio determinante para las reuniones de los miembros del Partido Liberal, se destacan los cuadros, mosaicos e iconografía católica, así como los tendidos de libros en las paredes e instrumentos musicales como el piano; estos objetos permiten acentuar el perfil de Gertrudis, una mujer ilustrada, educada y formada bajo la ideología liberal, que desde su posición económica privilegiada puede cuestionar la oposición conservadora y luchar por la restitución de la honra de los liberales a quienes atribuye la fundación del pueblo.

La primera aparición de Gertrudis ocurre en la misa dominical escuchando el sermón del padre Amaya; una vez fuera de la iglesia es abordada por un abogado y el reportero radial del pueblo, quienes están investigando la Masacre de la Resolana con la que inicia la película, la mujer los interpela y dice que no está enterada, pero que además le preocupa que el Padre Amaya le achaque a este acontecimientos móviles políticos. Seguidamente, se acerca León María Lozano con su esposa e hija y Gertrudis lo atiende: ahí se da el primer acercamiento de los dos personajes antagónicos. León María le pide a Doña Gertrudis que le ayude a conseguir un trabajo pues el librero del pueblo, don Gustavo Álvarez Gardeazábal, ya no lo puede sostener más. Gertrudis lo atiende amablemente y le dice que va a ver qué puede hacer. En una de las escenas siguientes, la matriarca le pide al alcalde el puesto de vendedor de quesos de la plaza de mercado para León María. Este favorecimiento es intencional, para demostrarle al conservador las bondades de los liberales: “Yo quiero que ese puesto sea para León María, vamos a darle ese puesto, así sea conservador”.

En el juego político de la época el poder estaba del lado de los liberales, pues la presidencia estaba en manos de Alberto Lleras Camargo. La estrategia de Gertrudis es no

confrontar ni abandonar a León María en sus necesidades económicas, con el objetivo de que éste se sienta comprometido y agradecido con sus adversarios. Potes busca con este acto demostrar el poder que tiene sobre diferentes sectores del pueblo y por otro lado, generar vínculos con León María Lozano, férreo conservador, que permitan acercarlo al Partido Liberal.

Gertrudis demuestra su soberanía al ayudar a León María Lozano a resolver su vacancia laboral. José Fernández Vega (2002: 46) al explicar el pensamiento de Carl Schmitt y sus ideas sobre *lo político* nos acerca a una lectura posible entre la relación inicial que se establece entre Gertrudis y León María, en esta primera fase en la que no se radicalizan aún las posiciones antagónicas de estos personajes. Según Fernández, la idea de “el Soberano en la política” corresponde a quien detenta el poder público, el que manifiesta su capacidad para desatar la crisis –y más importante- para resolverla; dicho de otro modo, el soberano es quien decide sobre la paz y la guerra. La soberanía de Gertrudis es permanente durante toda la historia, a pesar de que no es determinante en el accionar de “Los Pájaros” y en este sentido, no es quien decide sobre la guerra, pero sí sobre la paz. Gertrudis promueve acciones contra sus enemigos, denunciando a León María ante las autoridades nacionales y buscando el fin de la guerra ante las instituciones y los ciudadanos: “Hay que parar esta guerra”, es la última frase que se pronuncia en la película, previa a la secuencia de la muerte de León María Lozano.

En medio de la asonada del 9 de abril que se manifiesta en casi todo el territorio nacional tras el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán, León María hace su aparición para evitar el ataque a los conservadores. Con palos y machetes avanzan los liberales en medio de la calle y León María llega con el grupo de conservadores tirando petardos, derramando gasolina, amenazando e impidiendo que se geste la revuelta liberal. Este es el momento en el que Gertrudis y el grupo de liberales reconocen con ironía el heroísmo de León María ante los habitantes del pueblo.

Durante el escalonamiento de “El Cóndor” hacia la cruenta eliminación de los liberales del territorio, se hace cada vez más incontrolable la lucha y menor la resistencia de los amenazados, llegando casi hasta el límite de la desaparición de todos los habitantes del

pueblo, en el que quedan pocos liberales, la mayoría mujeres y menores, hijos de los que han sido asesinados por “Los Pájaros”.

Darío Acevedo (1995: 463) resume el comportamiento de esta época expresando que “la violencia o confrontación interpartidista de carácter sangriento se va dando en un proceso gradual no sujeto a decisiones voluntarias, es más bien el resultado de unas tensiones y de un ambiente en el que la vivencia de la pertenencia partidista conlleva a la negación de los derechos del otro, del contradictor político, hasta hacerse incontrolable por la cantidad de acontecimientos violentos”. Norden logra representar esta avanzada de la violencia a través de la resistencia y la reacción de los liberales ante cada uno de los ataques conservadores. En la voz de Gertrudis se desafía a los autores materiales e intelectuales de los crímenes, al punto de convocar a una reunión a “El Cóndor” para enfrentarlo e instarlo a que deje de actuar en el territorio. Cuando es cuestionada por sus compañeros de partido por la invitación, Gertrudis responde: “¿Ustedes saben por qué los perros muerden? Porque huelen el miedo (...) Todavía somos fuertes”.

Al inicio de otra de las reuniones en su casa, Gertrudis interrumpe su interpretación de piano para anunciar a sus compañeros que se ha enterado que cada noche salen “Los Pájaros” a limpiar las veredas de liberales, y se queja de la pasividad con la que se ha asumido el ataque, pues no llegan órdenes de las directivas nacionales para frenar a los conservadores. Gertrudis incita a sus compañeros a manifestarse en contra de las acciones de “El Cóndor” - bautizado así por ella-, cuando empeora la situación y a nivel nacional se viven las consecuencias del enfrentamiento entre partidos.

El rol de la mujer cambia notablemente con el personaje de Gertrudis: de la imagen de víctima sometida se pasa a la de mujer admirada y respetada entre la comunidad que representa, pues no se trataba solo de sufrir la violencia sino de combatirla, como lo hace Gertrudis, a través de la denuncia y de la manifestación pública exigiendo el cese de la guerra.

Para finalizar volvemos al estudio de Marta Cecilia Lora (2011: 173), quien rescata una carta enviada al diario *El Tiempo* el 10 de julio de 1955, firmada por un grupo de liberales tuluëños, que inquietos por los acontecimientos guerrilleros de la época se preguntan: “¿Hasta cuándo va a durar la dolorosa situación del Valle del Cauca? ¿Hasta

cuándo esa región, ya suficientemente martirizada y castigada por el sectarismo salvaje, va a seguir bajo el siniestro signo de los ‘pájaros’?”. El análisis de Lora llama la atención sobre el personaje de Gertrudis Potes en medio de esta iniciativa, pues es ella quien lidera la denuncia pública. *Cóndores no entierran todos los días* conserva esta referencia al documento publicado en *El Tiempo* y al protagonismo de Gertrudis en la misiva, pues a pesar del temor de los hombres liberales que finalmente aparecen como firmantes de la carta, es ella quien determina la importancia de la exposición pública de “El Cóndor”.

La escena transcurre en la casa de Gertrudis, alrededor de la mesa están todos evaluando la posibilidad de señalar a través del escrito a León María como el responsable de la matanza, y a la cabeza se encuentra la matriarca exigiendo a los demás arriesgarse y firmar, pues comprometidos o no con el asunto, los conservadores van a matar a todos los liberales. Finalmente, debido a diversas equivocaciones en la estrategia de “Los Pájaros”, el régimen de León María se desvanece y en medio de uno de sus episodios asmáticos al salir de la iglesia, es asesinado en la calle a tiros por la espalda.

Gertrudis sobrevive a la avanzada conservadora gracias en gran medida a su condición de mujer y a su condición de clase social privilegiada entre el grupo de militantes liberales, fue la única del grupo de que escapó a las intenciones de exterminio de “El Cóndor”, quien al considerarla inofensiva, ignoró los alcances de su poder e influencia en la estrategia de desprestigio mediático. Más tarde, León María se sumó al cambio de Gobierno, lo que determinó la pérdida de liderazgo de “Los Pájaros” en el pueblo del que Gertrudis se declara fundadora. *Cóndores no entierran todos los días* nos plantea con su final la justicia poética de los personajes, pues se restituye el orden de la convivencia y la tolerancia ideológica.

3.3. **María Cano: las manifestaciones obreras y los movimientos sociales**

La película *María Cano* es, de las cuatro escogidas para esta investigación, la que establece de manera directa el tema de la liberación femenina y la participación de la mujer en escenarios públicos por fuera de los tradicionales roles de ama de casa, esposa y madre. De acuerdo a la hipótesis central que hemos propuesto, este personaje encarna las características de un nuevo tipo de mujer que tuvo una fuerte injerencia en los hechos

políticos y sociales de principios de siglo XX en Colombia, con un significativo compromiso en la lucha y la defensa de los derechos humanos y de los trabajadores, pues tal como se le conoció, María Cano fue “La flor del trabajo” en una clara alusión a su relación con la clase obrera.

A partir de las primeras escenas de la película se evidencia una ruptura del personaje protagónico con el comportamiento tradicional femenino de la época: María Cano tiene inclinaciones literarias, lidera obras de tipo social y se involucra con la clase trabajadora al representar a sus integrantes ante el gobierno central, proviene de una familia de intelectuales, cercanos al periodismo y de tradición liberal.

A lo largo de la historia se van descubriendo otros aspectos que se mezclan con el tono melodramático que impera en la narrativa, pues ante el amor imposible con su compañero de lucha, María encuentra el fracaso en ambos espacios: el de su vida personal y el de su compromiso social con los ideales políticos que defiende. Su historia termina a manera de círculo que se cierra con la protagonista en su casa de Medellín, punto de partida de la historia, sufriendo una especie de encierro mental y físico, condenada a la soledad y encontrando alivio en el alcohol.

La referencia a la lucha sindical y a la creación del Partido Socialista en 1925 en manos de María Cano y su primo Tomás Uribe Márquez, son el derrotero para avanzar en la descripción de los espacios en los que se desarrolla su argumento. La película de Loboguerrero escoge como base de la reconstrucción espacio-temporal el recorrido y las giras que realiza María Cano en el país durante las décadas del veinte y treinta, avanzando en el relato y proponiendo una cronología de los acontecimientos más significativos de la historia de los movimientos populares del país en la primera parte del siglo XX.

En palabras de la directora, la razón fundamental para abordar la vida de María Cano, aunque no su obra literaria pues en la película no se toma sino tangencialmente, se debe a la necesidad de replantear las versiones del pasado sobre el papel político de la mujer, que habían quedado relegadas debido a la dominancia de la voz masculina.

En 1970 yo venía de estudiar Cine en París y vivir el mayo del 68. En ese momento descubrí a María Cano, a través del libro escrito por su compañero Torres Giraldo, un texto machista y sesgado. Ella era una figura olvidada y silenciada por el Partido Comunista. Desde ese momento

quise hacer una película sobre María. Me intrigaban su rebeldía, el porqué de su declive y el manto de silencio que había sobre ella. Me tardé más de 15 años indagando sobre su vida, a través de sus parientes y viejos compañeros de luchas⁵⁰.

Coincidiendo con las apreciaciones de Loboguerrero sobre el libro de Torres, el investigador Luis Alberto Álvarez afirma, en un artículo publicado en el diario *El Colombiano* en 1991⁵¹, que aunque entusiasmado por descubrir el libro de Torres Giraldo sobre María Cano, se decepciona al no encontrar más que biografía oficial, recuento retórico de hechos ideológicos gloriosos para la causa, descripciones impersonales, actas del partido socialista, palabras tras las cuales no se lograba encontrar la verdadera importancia de esta mujer, que luego de muchos años resultó determinante en el relato de las memorias del Partido Socialista en Colombia.

Más allá de la intención por rescatar el personaje olvidado de Cano, avanzaremos a en el análisis de aquellos sucesos que hacen referencia a los movimientos populares de los años veinte en Colombia, ubicando este discurso filmico en el lugar de los textos del revisionismo histórico, en los que se estudian las diversas versiones de la historia y se plasma de acuerdo a una confrontación con fuentes de distintos orígenes, una nueva versión de los hechos.

En la historia de María Cano se delimitan con exactitud los momentos de su militancia política y se reconstruyen los lugares de la geografía nacional en los que se desarrollan las tragedias colectivas que tienen como principales víctimas a los campesinos y a la clase trabajadora. El primer incidente surge cuando en el barrio de Medellín donde vive María, se da el desalojo de una de las casas en las que habita una mujer y su hijo menor de edad. Las autoridades argumentan falta en el pago de impuestos y en medio del alboroto de

50 Entrevista personal a Camila Loboguerrero, 15 de mayo de 2014.

51 Este y otros artículos fueron compilados en el volumen 3 de *Páginas de Cine*, publicación póstuma de los textos periodísticos escritos por Luis Alberto Álvarez en el diario *El Colombiano* de Medellín.

vecinos y funcionarios de gobierno, aparece María acompañada de su primo Tomás, como una redentora que con gritos, arengas y abalanzándose con su menuda figura sobre las pertenencias de los habitantes de la casa impide finalmente su desalojo. En este momento, ante la mirada de quienes observan la frustrada diligencia pública, se dan las primeras menciones a María Cano como “La flor del trabajo”. Ésta es la primera de las muchas situaciones en las que interviene para salvaguardar los derechos de la población y liderar procesos de resistencia colectiva ante la injusticia social.

Iniciando su militancia en Medellín con la preparación de carteles, pancartas y reuniéndose con habitantes de barrios populares que la buscan con el propósito de mejorar sus condiciones laborales, María Cano se prepara para ir a Bogotá a la primera reunión con líderes sindicales del país y se convierte en una de las fundadoras del Partido Revolucionario de los Trabajadores.

Daniel Pécaut refiere en su investigación *Orden y violencia en Colombia 1930 – 1956* (2012: 102), a la aparición en 1910 de la primera consolidación importante del proletariado obrero en organizaciones de tipo sindical, de trabajadores de industrias como las trilladoras de café y las fábricas textiles, quienes reaccionan con marchas y paros ante la baja retribución económica y se suman a otros grupos de trabajadores asentados en diferentes geografías a lo largo y ancho del país: “Los núcleos más importantes se forman en las actividades de servicio vinculadas con la expansión comercial: ferrocarriles, navegación, y puertos sobre el río Magdalena, puertos marítimos; estos núcleos se forman también en las obras públicas e, igualmente, en los enclaves extranjeros. Es allí donde se desarrollan a partir de 1923–1924 los conflictos sociales de mayor envergadura”.

El texto de Pécaut, en su descripción de los movimientos de las clases populares y la correlativa formación de sus pensamientos políticos, menciona tres líderes de cada región que motivaron las principales movilizaciones contra el gobierno: en Girardot avanza Ángel María Cano, dirigente comunista que tiene a su cargo el manejo de diferentes escenarios principales de las luchas; en Cali, Ignacio Torres Giraldo, uno de los principales dirigentes obreros de la época, quien se convirtió después en Secretario General del Partido Comunista, y Raúl Eduardo Mahecha, responsable de las movilizaciones de las

plantaciones de United Fruit. María Cano solo aparece en una línea de un pie de página del texto, haciendo alusión al libro *María Cano, mujer rebelde*, escrito por Ignacio Torres.

En Bogotá, María Cano hace una visita al Ministro de Trabajo para reclamar la liberación de sus compañeros Vicente Adamo y Quintín Lame; el ángulo de toma del plano escogido para esta escena es el picado, desde la parte inferior donde se encuentran los líderes y sindicalistas que acompañan a Cano se instala el punto de vista de la secuencia, en la que María enaltecida en el balcón, pronuncia su discurso en contra de la arbitraria detención de los indígenas y obreros e incita a los marchantes a luchar por la libertad de expresarse y reclamar su derecho a la oposición. María es vista como la heroína capaz de subir al nivel de los políticos de turno y enfrentarlos para establecer un puente con sus compañeros. Desde el balcón rompe la brecha entre pueblo y Gobierno, sus ademanes, la mano empuñada hacia arriba para hablar y su voz fuerte constituyen elementos que configuran la simbología de la mujer luchadora.

Un año después de haber fundado el Partido Socialista Revolucionario, María, Ignacio y Tomás viajan a Sogamoso en 1926, se dedican a repartir panfletos en contra de la explotación de campesinos y avanzan en su gira por el país. Al anochecer, la policía irrumpe en la vivienda donde se alojan los militantes comunistas y los sacan a empujones. María Cano protesta por el abuso de poder de sus captores que la separan de Ignacio; durante el recorrido por un camino lleno de inclementes obstáculos como el sol, las carreteras destapadas y la presencia amenazante de los policías, María tiene varios momentos de debilidad, hasta que se refugia en el regazo de su primo Tomás y juntos logran avanzar por el terreno empedrado. Esta secuencia termina en medio de una imagen de María y Tomás caminando y entonando las notas del himno de su partido, ante la presencia de sus represores. Patricia Nieto (2007) describe a través del relato biográfico de María Cano este momento emblemático en el que María empieza a estar cercada por las autoridades:

Todavía faltaba un tercio del camino entre Tunja y Ventaquemada cuando María cayó exhausta. Los guardias que la vigilaban durante el destierro y sus compañeros de infortunio se abalanzaron sobre ella. El viento frío movía sus cabellos castaños, una palidez de muerte saturaba su rostro, y gotas de sangre chorreaban de sus tobillos, en el punto exacto donde las cotizas aporreaban su piel. Una ruana sirvió de camilla y los guardias tomaron el

lugar de los cargadores. El cuerpo frágil de María Cano se mecía al paso de la marcha y sus compañeros la seguían de cerca, casi tan impotentes como ella. Desfallecidos, andrajosos y hambrientos estuvieron por fin fuera de Boyacá, de donde los expulsaron por revolucionarios. (Nieto, 2007: 79)

La película de Loboguerrero traspone el relato histórico de acuerdo a su propio ejercicio de composición visual, conservando el orden lógico y cronológico de las acciones, en este sentido, el fin o punto de llegada de cada secuencia dramática es referencial y corresponde a las versiones históricas que han ahondado en los datos de las giras de María Cano y en los detalles de las luchas que promovió en diversos territorios a nivel nacional.

Perseguida y amonestada por el Gobierno que reprime sus apariciones públicas, María regresa a su casa de Medellín con sus hermanas y en medio de las habituales conversaciones cotidianas que sostiene con Carmen Luisa, le manifiesta su incertidumbre por no poder salir a las calles a denunciar las injusticias sociales. María dice: “Creo que me voy a volver loca, me siento presa en mi propia casa”, expresando con este sentimiento el encierro y acuartelamiento que empieza a padecer, acostumbrada a tomar por su cuenta los espacios públicos para trabajar con los obreros debe ahora aceptar las restricciones del Gobierno Nacional.

Retomamos el planteo de Balló (2000: 32) acerca de las posibles lecturas de los motivos visuales en el cine, en concreto el de la mujer en la ventana. El autor toma la ventana como un objeto por el que se llega a la exterioridad de la acción, en el caso de María, el mirar por la ventana es la prueba tangible de su encierro, de la prohibición, al observar por su balcón se ve el mundo exterior que la priva de sus intenciones libertarias. Situado desde la lectura del hogar como cárcel, Balló nos acerca a la interpretación del espacio-hogar de María como una celda, las cortinas que de lado y lado enmarcan la ventana generan una atmósfera de evocación que alimenta las ansias de salir, de devorar el espacio exterior y librarse del encierro que para otras mujeres es su espacio habitual: la casa y la familia. Pese a simbolizar la escapatoria posible, la ventana puede señalar la distancia entre la cárcel doméstica y una libertad ambigua.

Uno de los enfrentamientos más complejos entre trabajadores y terratenientes se dio durante las décadas del veinte y treinta. Los obreros se organizan y liderados por distintos

miembros del Partido Comunista, se movilizan en la búsqueda por proteger sus derechos. La protesta de los trabajadores de la Tropical Oil Company fue una de las más complicadas debido al catastrófico número de víctimas que dejó como saldo. La primera revuelta en este sector ocurrió en 1924, la segunda en 1927 y la última en 1928 luego de haberse complicado aún más las relaciones con el gobierno de Miguel Abadía Méndez (1926–1930) que apoyaba a los propietarios extranjeros de la compañía en sus políticas capitalistas y de desequilibrio social. La Masacre de las Bananeras, nombre con el que se conoce al resultado de la última de las manifestaciones, dejó un saldo de más de 1.000 personas asesinadas por los militares que, tras la orden del gobierno, abrieron fuego sobre los huelguistas que se encontraban reunidos. La escena de María Cano que alude a este suceso presenta los antagonismos en medio de una exploración paisajística, pues más allá de la reflexión que se pueda plantear frente a la muerte de cientos de trabajadores, la película traza un recorrido desde la hacienda de los propietarios norteamericanos, dueños de la compañía, hasta el lugar en el que se congregan los trabajadores, resistentes a cortar y recoger el banano. Ante el arribo de María Cano e Ignacio, el administrador al servicio de los industriales intenta disipar la convocatoria hecha para coordinar la protesta, en ese momento María Cano lo enfrenta y comienza la revuelta entre trabajadores, militares y subordinados de la compañía que atacan con escopeta y sin distinción a quienes impiden el funcionamiento de la compañía. Los promotores de la huelga, Ignacio, María y Tomás, logran escapar y se enteran de la desastrosa cifra de cadáveres que resultó durante este episodio. Con este acontecimiento se intensifica la persecución de María y sus compañeros de partido, lo que delimita sus acciones y cierra las posibilidades de continuar con la revolución que se proponen para la clase trabajadora.

Con la Masacre de las Bananeras se da inicio a la parte final del relato de *María Cano*, se suma la última huelga en Ciénaga, en la que muere un número indeterminado de trabajadores y marca el declive de María Cano, que termina encerrada en la cárcel por su oposición al gobierno, mientras Ignacio se va a la Unión Soviética, condenado al exilio por el Gobierno Nacional. Finalmente, la alianza entre socialistas y liberales provoca que el grupo de fundadores se aparte de las filas del partido y reinicien su trabajo, ahora en solitario, con los trabajadores y obreros de las fábricas o sectores a los que deben integrarse

para sobrevivir, dejando de lado la fuerte militancia y el sindicalismo. Al salir de la cárcel, María se integra a la Imprenta Departamental de Antioquia.

Algunos de los análisis que siguieron a la exhibición de *María Cano* asumen con desesperanza el intento por vivificar en el cine figuras de la historia de Colombia, pues consideran que la conclusión del filme convierte el símbolo de la lucha femenina en un objeto endeble, pues Camila Loboguerrero derriba del pedestal la imagen que el espectador tiene de la heroína de los trabajadores.

En el texto *Forma, estilo e ideología en diez películas colombianas*, Carlos Ramírez y Rubén Muñoz (2007) afirman que la película de Loboguerrero desdibuja el mito de María Cano al reconstruir un relato alrededor de sus propios fracasos, por un lado el sentimental, anclado a la historia de una mujer que sufre por sus decisiones amorosas ante un hombre que no tiene capacidad para dar respuestas, y de otro lado, la derrota de sus ideales políticos que la condenan al olvido y la demencia. Los autores analizan la obra de Loboguerrero como una manera afectuosa de recrear el mito de la líder sindical, pero con serios desaciertos a la hora de culminar la historia, pues señalan que algunos espectadores salen defraudados de las salas de proyección ante la negación del final feliz, que desde el principio la película vaticina con la imagen de unas colegialas desconcertadas que se topan con lo que queda de la leyenda de María Cano.

Por otra parte, Luis Alberto Álvarez, en *Páginas de cine*, Volumen 3, menciona en el artículo “Bajo el cielo antioqueño” algunos de los que a su modo de ver son los desaciertos más profundos de Camila Loboguerrero en la recreación de la historia de María Cano: en primer lugar afirma que la Medellín de los años veinte no tiene nada que ver con la ambientación pueblerina en la cual la directora bogotana ubicó su historia cinematográfica y en la que ningún medellinense puede ver huellas de su ciudad; en segundo lugar, la falta de imágenes y símbolos que ahondaran en la personalidad conmovedora de María Cano, que dueña de una menuda figura en lo físico, se mezcla con la fuerza y fortaleza de sus arengas y posiciones políticas radicales, y en tercer lugar, la ausencia del carácter poético del personaje, que se manifiesta en detalles como la forma en que se refiere a los obreros llamándolos “mis palomitos”. Para Álvarez, Camila Loboguerrero y FOCINE se dejaron llevar por la tentación de hacer una reconstrucción histórico-política modestamente

espectacular, con énfasis en la recreación de trajes y ambientes, en la reproducción visual de época.

Los planteos de Álvarez son cuestionables, pues justamente a través del melodrama, género escogido para contar la historia de María Cano, es desde donde se logra la identificación del público con su heroína, y bajo esta perspectiva, en la narrativa filmica de Loboguerrero se exponen claramente elementos clásicos como la desventura amorosa, el fracaso y el sacrificio del personaje principal, con lo que se imprime un carácter que va más allá de lo novelesco logrando reconstruir históricamente el emblema de la mujer luchadora, haciendo uso de los referentes biográficos que constituyen la vida y obra de María Cano. Por tanto, lo que para la crítica resultó el punto débil de la película, es lo que en cierta instancia permite acercar el personaje al imaginario colectivo de la lucha y al símbolo del mártir que persiguiendo una causa por el bien común, sufre y se sacrifica hasta el desgaste de sus últimos días.

El método de revisionismo histórico que propone el filme aborda en el personaje de Cano dimensiones que van más allá del símbolo enaltecido por cuestiones poéticas, muchas veces exacerbadas con el fin de sumir la figura de María a un personaje absolutamente fraternal, buscando la proporción justa de esta mujer entre sus logros y desdichas, la condición humana que la enfrentó a situaciones que no pudo resolver y que la condenó al fracaso personal, dejando para la historia sus actos de conciencia y sacrificio en una lucha que en Colombia se perdió por la imposición de la hegemonía liberal y conservadora de la época. La María Cano de la película de Loboguerrero no intenta ser la heroína del *happy end*, sino recordarnos el lugar en el que quedan las figuras de la lucha política y revolucionaria en Colombia, que luego del olvido, el desconocimiento y el propio rechazo -según algunas posturas críticas- debe resurgir sobredimensionando el mito hasta convertirlo en leyenda. La postura ideológica desde la que se asume el personaje es clara y va encaminada a la reconstrucción de la historia en las voces, testimonios y fuentes cercanas a María Cano y su participación en las principales gestas revolucionarias y acontecimientos políticos principios del siglo XX.

El final de María Cano es como el de muchas de las protagonistas del cine clásico que ante la rebeldía de su juventud encuentran en la soledad el único destino de la mujer

trasgresora. Sumergida en las decepciones de la lucha política, del amor y la frustración hacia Ignacio, al parecer el único amante y compañero del que se conocen datos en su biografía, y frente a la imposibilidad de cambiar el entorno social de Medellín en el que abundaban prejuicios sobre la mujer y su cómoda posición de ama de casa, el camino que le queda por recorrer a María Cano es el del despeñadero hacia la locura, el alcohol y la demencia. Paralelamente, la conocida piedad femenina que ya desde Antígona se viene manifestando como tema, aparece en María Cano motivada por ese idealismo revolucionario que la moviliza a combatir al lado de trabajadoras, como las de la Imprenta Departamental en sus últimos años de productividad laboral.

Balló y Pérez (1997: 111) retoman la piedad femenina como el gran personaje cinematográfico y su vínculo con el cine soviético con filmes como *La madre* (1926) de Vsevolod Pudovkin, que explica la historia de la concienciación política de una mujer cuando descubre que su hijo es un revolucionario: el encarcelamiento del muchacho obliga a la mujer –hasta entonces no comprometida políticamente– a salir a la calle e implicarse en la lucha. Vemos en María Cano un proceso inverso, pues en un primer momento su motivación política depende exclusivamente de un sentimiento de lucha personal que no se corresponde de ninguna manera al de la madre, sin embargo, una vez el hijo de Ignacio es traído a las reuniones y participa desde temprana edad en las giras con el Partido Comunista, se convierte en el sujeto a proteger por María y sus hermanas. Desde su llegada a la casa de las Cano en su niñez hasta su juventud, Eddy representa el posible triunfo del socialismo promovido por Cano y Torres.

Las lecturas posibles de María Cano como redentora, luchadora, heroína y víctima no deben quedar resumidas al canon que establece el relato hegemónico de los personajes clásicos de la narrativa, pues a pesar de su identificación con imágenes y modelos ya desarrollados por las ficciones literarias y filmicas, es importante destacar su relevancia dentro del proceso de revisionismo histórico que pretende la directora, en el que se revitaliza la voz de lo femenino por encima de los discursos preponderantes asumidos desde la versión masculina del socialismo en Colombia.

Luego del amorío entre Torres Giraldo y María, la represión estatal ante los disturbios sindicalistas del grupo y los resultados sangrientos de las masacres en zonas de

levantamiento popular, las cabezas visibles del Partido van marginando a María Cano de la actividad política, tal como se presenta en la película con el personaje de Mahecha, de tal suerte que con las ideas reformistas del Partido Liberal el comunismo queda relegado a un espacio que brinda menos posibilidades para las propuestas combativas y de reivindicación social y de género.

Más allá de los grandes trazos de la biografía sobre María Cano que se recuperan para la construcción del personaje de la ficción de Loboguerrero, es necesario reconocer la trascendencia de la ruptura del estereotipo femenino presentado hasta el momento en el cine colombiano, que surge como paradigma de una tesis en la que la mujer encuentra nuevos escenarios de inmersión al estar representada en su dimensión política, trabajadora y sexualmente transgresora al pasar de una clara posición de esposa a amante.

María Cano se decide por la representatividad de una mujer que desde la clase media promueve una causa liberadora, de suma importancia para la historia social colombiana y la historia del cine durante la iniciativa del amparo estatal, y como segundo intento por promocionar la industria filmica nacional, revelando una nueva forma de ver el cine desde su función histórica.

A partir de FOCINE en los años ochenta, estas películas en las que la violencia y el conflicto armado en manos de los dos principales partidos políticos producen una vuelta hacia el pasado con una clara tendencia hacia el cine político bajo la forma argumental, se generan relatos disímiles entre sí que no corresponden a una sola voz y se encaminan por estéticas claramente diferenciables, pero que a la vez pueden asociarse en la medida que aportan una mirada que no relega a la mujer a los espacios del personaje secundario, a la espera de y bajo la mirada sospechosa del hombre que ha comandado en cada época el rumbo de la historia política y social de Colombia.

El argumento de las obras filmicas reseñadas hasta aquí recurren al desarrollo circular del relato como estrategia en la demostración de los hechos históricos; los personajes femeninos van hacia un final que restituye el orden inicial de los diferentes contextos en los que se desenvuelven los personajes. Hemos mencionado ya el caso de María Cano, que encuentra su vejez en su casa de Medellín, en el mismo barrio del que partió años atrás cuando inició su actividad política; Gertrudis Potes en *Cóndores...* es la única sobreviviente

del municipio luego de la asonada violenta por parte de liberales y conservadores; Margaret en *Carne de tu carne*, al consumar la relación incestuosa con Andrés Alfonso, reordena las relaciones de poder que legitiman el abuso de la familia Velazco ante los campesinos y nuevamente, como en décadas anteriores cuando el matriarcado giraba alrededor de María Josefa, es Margaret quien domina desde el espacio espectral el entorno familiar y social. Finalmente, el personaje de Laura en *Confesión*, ocupa el mismo espacio físico del que se parte para avanzar en el desarrollo de su historia, el departamento en el que vive sola sigue siendo su albergue y a pesar de la modificación sustancial en la manera como se ha liberado de las prevenciones políticas y sexuales, la cotidianidad de la casa y su relación con su vecina Josefina, se conservan.

3.4. *Confesión a Laura: el 9 de abril de 1948*

Hemos destacado ya la importancia de los sucesos del 9 de abril entre los múltiples factores que detonaron la violencia bipartidista en los años cincuenta en Colombia. La película *Confesión a Laura* de Jaime Osorio, transcurre durante el día siguiente a los disturbios ocasionados por la muerte del líder liberal, cuando en un barrio ubicado cerca del centro de la capital colombiana, una pareja de esposos y su vecina de enfrente, pasan el día entre los imprevistos causados por la ola de violencia desatada entre gaitanistas y conservadores.

En la primera escena, en la que se hace una transición del exterior en blanco y negro, con imágenes de los buses incendiados, calles agitadas y habitantes desconcertados ante el caos urbano, llegamos a través de un paneo a la casa de Santiago y Josefina, pareja de esposos que vive en el segundo piso de un edificio y desde el que se puede ver por la ventana lo que sucede en la calle. El recorrido que hace Santiago desde la avenida hasta su casa permite el empalme entre las dos locaciones del exterior e interior del apartamento, donde encontramos a Josefina en circunstancias asociadas a labores propias del hogar. Los colores de la casa son claros, las paredes blancas y la decoración está compuesta de pequeños platos y vajilla de porcelana colgada en las paredes, son objetos de apariencia delicada, también claros y dispuestos meticulosamente entre las esquinas de las mesas decorativas del departamento.

La tensión por saber qué pasará luego del asesinato de Jorge Eliécer Gaitán se acentúa con elementos como la radio, medio a través del cual se mantiene la expectativa sobre el posible recrudecimiento de la barbarie debido a los ánimos enardecidos de los capitalinos opositores del gobierno conservador. A los efectos de la trama argumental, coincide esta fecha con el cumpleaños del personaje personal de la película, Laura, una mujer que habita el departamento ubicado justo enfrente al de Santiago y Josefina. El pretexto para unir los dos hogares es el pastel de cumpleaños que prepara Josefina para su vecina, y que al momento de ser entregado por Santiago, se convierte en el leitmotiv para alargar el contacto entre vecinos, pues es en esas horas de la mañana donde se intensifican los combates callejeros y una explosión deja aturdido a Santiago en el pasillo del edificio de Laura, con el pastel de cumpleaños arruinado entre las manos.

Hay en esta coincidencia de fechas un contraste importante para la narrativa fílmica de *Confesión a Laura*, pues a la vez que se sufre por el angustioso estado de sitio en el que se sumerge la ciudad, hay una intención de celebrar el onomástico de Laura, lo que produce cierta desazón y desequilibrio en los propios personajes que no pueden sentirse cómodos con ninguna de las dos situaciones. El pastel destruido es el signo del desmoronamiento que se vive en los alrededores, es el inicio del encierro de los personajes en cada departamento y el enlace entre Laura y sus vecinos.

A lo largo de la narrativa aparecen diversos elementos asociados al pensamiento político y a las ideas liberales promovidas por Jorge Eliécer Gaitán, las cuales se enfatizan en la parte inicial. El primero de ellos es el color rojo de la corbata de Santiago que llama la atención de su esposa, sin embargo a esta altura de la narración no queda explícita la asociación del color con una especie de solidaridad con los liberales y el dolor por la muerte de uno de sus principales líderes; se establece posteriormente al vincular detalles del carácter de Santiago, personaje en el que se concreta en mayor medida la transformación más profunda en cuanto a su posición política e ideológica.

Al tener que quedarse obligadamente en el departamento de Laura por los desórdenes callejeros, Santiago inicia una exploración de sus propios temores, tratando de controlar a la vez los de su vecina; en ese proceso descubre que puede revelarse ante el autoritarismo y rigidez de su esposa, quien intenta por todos los medios tener el control de

la situación y manejar desde el departamento de enfrente, las emociones y acciones de Santiago y de Laura. Una vez planteado el reordenamiento al interior de cada una de las casas, los personajes se involucran en un triángulo en el que la comunicación entre los esposos empieza a perderse y la cercanía entre Santiago y Laura se hace mayor, hasta terminar con la separación de Santiago y Josefina.

Comienza así el proceso de adaptación de Santiago en la casa de Laura y siguiendo instrucciones de su esposa, que los guía para sortear el estado de sitio en el que se encuentran, los detalles y la torpeza que caracterizan la personalidad de este hombre permiten encontrar otros datos que revitalizan la idea de afinidad entre los vecinos, lejos de la rigidez y la dominancia de Josefina. La escena que devela el verdadero carácter ideológico de Santiago se da en el baño de Laura, cuando al descubrir que no hay papel higiénico y buscar entre su billetera algo que pueda servirle, saca una estampita de Gardel, doblada y escondida entre sus documentos. La negación ante su esposa de la coincidencia con ideas gaitanistas queda claramente revertida con este acto, así como con la escena en la que encuentra un librito de Laura que tiene varias fotos de Gardel poniéndose las gafas, lo que genera un gran interés por parte de Santiago.

La asonada del 9 de abril no es solo paisaje o telón de fondo en *Confesión a Laura*, se perfilan a través del rechazo o aceptación de la muerte de Gaitán las motivaciones de cada personaje y su rumbo a lo largo del relato. De acuerdo al referente histórico y la idea del llamado “caudillo liberal” como un hombre en favor de la paz, contrario al partido conservador que detentaba el poder en el momento de su asesinato y cercano a la clase trabajadora, podemos asociar cada línea de diálogo de los personajes con la realidad política colombiana en la que la división radical entre liberales y conservadores fue determinante para los posteriores sucesos de *La Violencia*. Los gaitanistas, encontraron el apoyo de varios miembros de la sociedad civil que sin proclamarse liberales, se sintieron igualmente amenazados con el asesinato del que se vislumbraba como el líder que podría dar salida a los desacuerdos entre las diversas posiciones partidistas de la época.

Una vez que se alarga la estancia de Santiago en la casa de Laura, la tensión empieza a generarse no solo por la amenazante presencia de francotiradores sino también por Josefina, quien previendo la posibilidad de no poder salir a la calle o que se corte la

línea telefónica, conecta un lazo con el departamento de enfrente para seguir comunicándose con Laura y enterarse de los devenires entre su esposo y la vecina. Las ventanas de enfrente de cada una de las casas se convierten entonces en el marco de interacción entre los vecinos, las ventanas evocan el sueño de cada habitante que mira y que es mirado.

Balló (2000: 24) plantea que es a través de la ventana que se manifiesta la aspiración romántica del extrañamiento: “En el cine, muchas mujeres en la ventana manifiestan esta ensoñación, esta necesidad de ir más allá”. En Laura, a quien vemos preocupada por lo que sucede en la calle, el postulado de Balló cobra sentido, pues se revela la añoranza por una circunstancia social liberada de los protocolos y prejuicios; la mirada de Laura por la ventana observando a sus vecinos desnuda también el deseo por ver a Santiago, un deseo que más tarde será compartido por ambos.

En particular, *Confesión a Laura* hace uso de la ventana como objeto principal de contacto y comunicación entre los tres únicos personajes de la historia, los significados varían de acuerdo a la cercanía y a la distancia con ella. En principio, Laura se muestra cercana, observa por la ventana y hay una especie de interés por el contacto con el exterior, sin embargo, una vez que la calle se muestra hostil y la ventana se usa como contacto con Josefina, Laura se aleja y busca resguardarse de la mirada constante de su vecina. De igual forma, la ventana es el elemento que separa la política en dos sentidos: la que se vive en las calles, el afuera, la protesta y la violencia y la política interna, la de los personajes en su intimidad, en sus solidaridades (Laura y Santiago) y radicalismos (Josefina).

Mientras se adaptan a la nueva situación, surgen imprevistos que transforman el estado de ánimo de Laura, quien se da cuenta que se ha derramado agua en la cocina y que Santiago está arrodillado secando con lo que puede; entre risas, se dispone a arreglar el desastre, hasta que se da cuenta que su vecino observa algo en el periódico que se refiere a las mujeres solteras, Laura inicia tras este hecho un discurso a medias, cortado y nervioso, donde le reprocha a Santiago los prejuicios e ideas que él tiene en relación con las mujeres como ella, solteras y lejos de la unión marital. De nuevo suena el timbre del teléfono, Laura se recompone y Josefina sigue al tanto de lo que pasa en la casa.

En este proceso de instalarse en casa de Laura según las normas de su esposa, Santiago se nota menos prevenido ante la situación e intenta organizar y ayudar en la logística de la casa, organiza los alimentos y acompaña a Laura en los quehaceres domésticos. Laura se da cuenta que el pantalón de Santiago está mojado y le ofrece secarlo con la plancha si el acepta ponerse una falda pues no tiene pantalones en su casa. La resistencia de Santiago es radical, pues no admite cambiarse de ropa ya que Josefina podría verlo, por lo cual deciden colgar una sábana de la cuerda que atraviesa toda la casa desde la casa de enfrente. Con esta nueva escenografía, Santiago de un lado del departamento, Laura del otro planchando el pantalón y Josefina enfrente, se disponen a avanzar en una serie de hechos cotidianos en principio frívolos, pero que a lo largo de la historia adquieren un significado profundo pues alientan la unión entre Laura y Santiago y la distancia con Josefina:

- a) El primero de ellos es la insinuación de Santiago a Laura de que fumen un cigarrillo. Mientras Laura plancha el pantalón, Santiago saca una cajetilla y ante la negativa de Laura, intenta guardarla aduciendo que él tampoco fuma, sin embargo, antes de esconderla nuevamente en su saco, inicia un relato sobre cómo sería él si fumara, se confiesa contando que en las mañanas cerca del tranvía da unos cuantos pasos alrededor de la gente y con ademanes y el cigarrillo en la mano, intenta ser un hombre místico, botando bocanadas de humo y mirando con suficiencia a los que deambulan en la calle. Laura y Santiago están divididos por el lazo atravesado en medio de la sala, a pesar de esta separación ella le acomoda la postura y lo alienta a seguir interpretando el papel del hombre que fuma. Durante la actuación, Santiago se queda petrificado, aislado y con la mirada fija e inmóvil, en estado de suspensión mental. Retomamos la reflexión de Balló (2000: 82) sobre la masculinidad melancólica para evidenciar el descontento de este personaje respecto de la vida que lleva al lado de Josefina: “La inmovilidad es una espera reflexiva, un periodo de inacción, un momento de intimidación, de reflexión, de diálogo consigo mismo (...) esta espera parece dar tiempo a unos hombres que probablemente hasta aquel momento nunca habían tenido tiempo para perder”. Justamente la ausencia de felicidad de Santiago se irradia en momentos en los que puede demostrarla sin

cohibirse por la autoridad de su esposa, frente a Laura es una suerte de inconformidad consigo mismo, viéndose enfrentado a la verificación de su propio vacío existencial.

- b) Al ayudar a buscar a Laura las llaves del departamento para ir en un primer intento a refugiarse en la casa de enfrente y estar más protegidos, Santiago observa sobre uno de los asientos el libro *Aura o las violetas*, del escritor José María Vargas Vila, escrito en 1887, un relato de dos amigos, vecinos y compañeros de colegio que se enamoran en su adolescencia y no pueden estar juntos. Asociado a la labor de Laura como maestra de literatura, el libro de Vargas Vila representa los gustos de esta mujer por historias y temas cercanos al amor, la pasión y el deseo de estar con alguien, más allá del canon social asociado al matrimonio, como en el caso de Aura y su eterno enamorado.
- c) Mientras hace un recorrido por la biblioteca y los libros de Laura, Santiago descubre discos de acetato de tango, empieza a mencionar los títulos de las canciones y Laura las completa, encontrándose en el gusto por este tipo de música y provocando el primer paso hacia el canto de Santiago que recuerda a través de estas melodías, su lejana juventud. Nuevamente, mientras discuten los títulos de las canciones, los separa el lazo atravesado en la sala, el cual a pesar de su incómoda disposición parece unirlos en medio de la conversación. Laura pone uno de los discos, sugiere acompañar la escucha con brandi y se disponen a oír los tangos. Al fondo, suena la siguiente canción:

...que después no conocí es más amargo el despertar
Cuanto más tierno fue el amor del sueño
una mano de hierro nos llama a la realidad
y los sueños se cambian por miserias y maldad
Yo quisiera soñar y dormir de una vez para no
Despertar...

La letra alusiva a los sentimientos de ese momento de Santiago, enfatiza el proceso de liberación que se inicia entre ambos personajes que escuchan y cantan tangos.

- d) Cerca de la ventana de enfrente, donde han acomodado uno de los asientos, Laura teje junto a Santiago que sigue cantando tangos mientras se mueve frente a Laura en posición de baile de pareja. Afirma Balló (2000: 150-152) que en la realización cinematográfica de la danza pueden surgir argumentos contrarios: al igual que en las fiestas carnales, la danza puede ser al mismo tiempo risa y desgracia, alegría y muerte, pero siempre es un combate contra el tiempo, un deseo de supervivencia y eternidad. El baile de Santiago es de liberación, celebra poder hacerlo, se sumerge en el pasado de una historia sobre su vida que él ha inventado y le sirve, además, como el primer paso hacia el encantamiento de Laura: “El baile seductor también puede tener un protagonista masculino, que utiliza las artes del baile para tejer su tela de araña conquistadora (...) La sala de baile se convierte de ese modo en un territorio propicio para el despertar sexual, el intercambio de miradas y los rituales de iniciación”. Laura admira el baile de Santiago, le pregunta por su destreza y lo alienta a seguir en su coreografía. Del otro lado, Josefina observa y se comunica telefónicamente, demostrando su inconformidad por la manera como se comportan su esposo y su vecina, ahora de ánimo jovial y en medio del baile.
- e) Replegados al lado de la ventana, pues Josefina insiste en que deben comportarse de acuerdo a la situación de tensión que se vive en ese momento, Laura y Santiago juegan cartas y conversan, llegando a un punto de confianza en el cual Santiago le pide a Laura que no lo llame más Don Santiago y le diga solo por el nombre. Una nueva llamada los interrumpe y mientras Santiago habla con Josefina, Laura lo llama por su nombre. Del otro lado de la línea, Josefina se alarma por el nivel de confianza que denota el llamado de su vecina a su esposo. Se dispone entonces a sacarlo de la casa de enfrente en medio de la amenaza callejera. Cada cambio en el trato y el comportamiento de Laura y Santiago generan mayor tensión en Josefina, que se asume parte del triángulo que ella misma impulsó.

- f) Finalmente, Santiago cede ante la presión y las amenazas de su esposa y se dispone a atravesar la calle para encontrarse con Josefina. Laura le pide que no se vaya, se queda en su departamento, sola y triste, y al acercarse a la ventana a presenciar la salida de Santiago se escuchan unos disparos y cae el cuerpo de un hombre en medio de la calle. Laura solloza y reniega de la culpabilidad de Josefina por la muerte de Santiago, descuelga la bocina del teléfono y llora inconsolablemente. Toca la puerta y Laura abre, está muy oscuro, pero se logra ver a Santiago que entra, la abraza y consuela diciendo: “ya todo pasó, tranquila, estoy aquí”.
- g) Una vez Laura y Santiago se encuentran libres de Josefina, quien piensa que efectivamente el cadáver que se encuentra extendido en medio de la calle es el de su esposo, dan rienda suelta a su deseo de estar juntos, se besan, Santiago tiene un accidente con una de las lámparas, que se quiebra, y Laura lo cura con algodones y aceites. Tendidos en la cama, Santiago le confiesa a Laura que todo lo que le ha contado esa noche es mentira, que no bailaba en su juventud y que no había vivido o hecho nunca nada de lo que pudiera sentirse orgulloso. Se acarician y duermen juntos hasta la madrugada, momento en el que Laura le pide a Santiago que se decida a vivir su propia vida lejos de todo, ahora que aparentemente está muerto; Santiago se resiste y dice que no puede irse y dejarla ahora que la vida les da la oportunidad de estar juntos, sin embargo Laura insiste y le pide que se vaya y se convierta en “ese hombre que fuma”. Está amaneciendo y pasan recogiendo los cuerpos extendidos sobre el asfalto, no hay forma de saber que no es Santiago el difunto. Laura le indica la salida por la parte de atrás del edificio y Santiago se pierde entre las calles, fumando.

4.1.4. **Contrapunto en dos frentes: Laura y Josefina, miradas divergentes de El Bogotazo**

Confesión a Laura es una película de contrastes, expresados a partir de sutiles símbolos y datos que se completan en la mente del espectador de acuerdo a los detalles de la puesta en

escena, elementos escenográficos y diálogos de los tres únicos personajes que intervienen en el argumento filmico. Hemos descrito las generalidades de la interacción entre los personajes que permiten encontrar una postura ideológica en cada uno. A continuación, analizaremos las diferencias principales a nivel de oficios, preocupaciones personales y cotidianidad de los personajes de Laura y Josefina, las dos mujeres sobre las que descansa el postulado político de los partidos Liberal y Conservador, en fuerte oposición, tal como aparecen a lo largo del relato los personajes femeninos.

Josefina, primera en aparecer en escena, representa la institucionalidad política conservadora, aunque no se hace alusión directa a su vínculo con el partido, sus opiniones y actitud impositiva en las eventualidades del 9 de abril la convierten en una defensora de los ideales del gobierno de turno, el cual califica como “un gobierno serio”. Josefina le indica a su esposo cada uno de los movimientos y acciones que debe hacer en el día a día, es quien define lo que pasa en su casa y entre quienes la rodean; en la secuencia inicial de la película encontramos a Josefina hablando por teléfono con una vecina, a quien le sugiere cómo debe hacer el almuerzo para atender a sus invitados. Las preocupaciones en general de esta mujer giran alrededor de las labores domésticas, a pesar de los inconvenientes y el ambiente caldeado por el asesinato de Gaitán, las inquietudes de Josefina van desde el no poder conseguir la leche y el pan para el desayuno, hasta ser la primera en entregar y felicitar a su vecina Laura por el cumpleaños. Cuando Santiago le plantea temas e inconvenientes relacionados con el orden público, reacciona radicalmente con negativas frente a los hechos, desconoce la relevancia de lo que sucede en la calle y apacigua cualquier intento por parte de su esposo de preocuparse por los “alborotadores callejeros”.

Laura, por su parte, representa, aunque no de manera radical, el pensamiento liberal de la época; a lo largo de la historia surgen en ella transformaciones que van desde la defensa de su trabajo como maestra, mujer soltera y sin hijos, hasta el encuentro sexual con su vecino, con quien ha compartido un día y una noche en el encierro de su casa y en quien descubre más afinidades que distancias.

Es notable la posición reflexiva que asume Laura ante la situación de caos que se vive entre gaitanistas y miembros del gobierno. Al mostrarse solidaria con quienes enardecidos por el asesinato de Gaitán salen a las calles a protestar, podemos relacionar su

accionar con el de las mujeres liberales de mediados de siglo, que durante el enfrentamiento con los conservadores demostraron un alto grado de compromiso. Desde las trincheras y en el campo de batalla como combatientes, sirviendo de enfermeras en las ciudades y proveyendo de víveres y medicamentos a sus compañeros, las mujeres liberales tuvieron gran incidencia en la historia de la lucha bipartidista. No fue el caso de las mujeres conservadoras, que se mantuvieron al margen de la actividad bélica por su actitud de resignación y espera, son pocas las mujeres conservadoras que pueden mencionarse como representativas en la historia de La Violencia en Colombia.

Carlos Eduardo Jaramillo Castillo (1995: 68) atribuye además una desventaja del ejército liberal respecto del conservador, que tiene que ver con su carácter de ejército irregular, al margen y en oposición al gobierno, sin embargo, a pesar de esta condición o quizás justamente por ella, se facilitó la vinculación de las mujeres a los cuerpos de combate. Lo contrario ocurrió en el ejército conservador que con una estructura regular, constituido como ejército nacional según las disposiciones de la época, no tenía ni la conscripción ni los cargos en la oficialidad abiertos a las mujeres, por lo que allí su representación fue prácticamente nula. Desde su casa Laura asume en principio una actitud pasiva, de nerviosismo, pero termina dando la batalla y permitiendo la liberación de Santiago, en un acto de rebeldía contra las imposiciones de Josefina, del gobierno y de los conservadores.

Hemos de concluir que como resultado del análisis de las cuatro películas, es el referente histórico y el diálogo con las épocas anteriores de La Violencia, lo que permite componer un corpus cinematográfico canónico, que aparece en medio de una prolífica producción audiovisual en el país: la etapa FOCINE. La apertura a un nuevo modelo de financiación y producción vino de la mano de cambios no solo a nivel del sector artístico y cultural, en nuevos modelos económicos, en canales democráticos más incluyentes que terminarían en la Constitución del 91 y la aparición de algunos de los más importantes entes administrativos del Estado que buscaban fortalecer y promocionar la cultura en Colombia, factores que configuraron un nuevo escenario que incrementó la producción cinematográfica con diversos temas y nuevas generaciones de directores.

En medio de procesos discontinuos desde las primeras producciones de cine nacional, durante los años ochenta, a través de diversos tratamientos visuales, referentes literarios, estilos y poéticas narrativas, surgen historias con vocación fuertemente histórica. Ya desde 1926, año en el que se filma una de las primeras películas colombianas, el filme *Garras de Oro* (P.P Jambrina, 1926)⁵² vislumbró esta inquietud y oportunidad para el lenguaje audiovisual de expresarse ante hechos de injusticia social; los temas que palpitaban entre la clase política, entre los diversos sectores sociales y entre quienes se dedicaron a la reproducción de imágenes en movimiento fueron reinterpretados con la distancia que permite entender el conflicto y volver sobre sus orígenes, sobre las transformaciones que sucedieron en cada época y que han determinado la existencia de nuevos escenarios para la gestación de la violencia en el país.

Es bajo este panorama que la mujer y su condición diferenciada en cuestiones que van desde lo biológico y pasan por su discriminación en la escala social, familiar, política, entre otras múltiples condiciones que a lo largo del tiempo se han diversificado, aparece en el grupo de películas escogidas para esta investigación con un carácter renovado, atendiendo a los cambios de contexto, siendo no solo referente o partícipe en las transformaciones históricas, sino marcando el propio rumbo de los hechos, y consolidándose a partir de un nuevo paradigma interpretativo que analizaremos en el siguiente capítulo, a la luz de los aportes de ciertos estudios y teorías de género.

Lecturas comparadas de los personajes femeninos protagónicos de las películas seleccionadas

Marcela Lagarde (1997: 30) afirma que gracias a los estudios adelantados por el feminismo, se han abierto las posibilidades para entender a la mujer como sujeto autónomo; retomamos

⁵² La historia de *Garras de Oro*, de P.P Jambrina, gira alrededor de los acontecimientos de 1914, año en el que se construye el Canal de Panamá y Estados Unidos se apropia de la soberanía antes ejercida por Colombia en este territorio. El tema político y controversial de la película fue censurado por miembros de la diplomacia norteamericana; el material filmico estuvo extraviado por varias décadas, hasta ser encontrado en la ciudad de Cali y restaurado para su exhibición a principios del siglo XXI.

esta afirmación con el ánimo de llamar la atención sobre el momento histórico en el que la mujer se convierte en objeto de estudio no solo por parte de los estudios feministas sino ante la mirada de diversos investigadores que en el siglo XX se dedican a reflexionar sobre aspectos puntuales del género, la identidad y la sexualidad femenina. En particular, no nos detendremos en los aportes de las diversas versiones del feminismo para adaptar el análisis de los personajes femeninos de las películas de acuerdo a estas teorías, avanzaremos en una dirección que nos conduce hacia el análisis de la imagen propiamente dicha de la mujer como objeto de la representación (De Lauretis, 1992) en el cine.

Amartya Sen (2000) establece una perspectiva renovadora frente al lugar que ocupa la mujer socialmente hablando, pues ante la capacidad de obtener ingresos, el papel que desempeña fuera de la familia y su nivel de lectura, escritura y educación, entre otros espacios conquistados habitualmente por los hombres, las mujeres logran reforzar su voz y la configuración de su carácter dominante, esto determina a su vez, el aumento de su poder. En el caso de los personajes femeninos abordados en esta investigación, podemos establecer la correspondencia entre los planteamientos de Sen y la caracterización de cada uno de ellos (ellas). María Cano proviene de una familia con un patrimonio familiar e intelectual importante, diferenciado de quienes integran la clase baja y popular de Antioquia; en el caso de Gertrudis, se manifiesta este mismo tópico, es una de las mujeres más adineradas del pueblo, culta e independiente; Margaret es la joven que viene del extranjero y proviene de dos familias de gran capital económico, por un lado su padre, norteamericano trabajador de una empresa multinacional, y de otro lado su madre, la hija de una matriarca mayor, que pretende conservar un tipo de linaje entre vivos y muertos. Laura es profesora, educada, instruida, tiene acceso a culturas diversas a través de los libros, y de ahí que en ella fracase el proyecto tradicional de mujer como “madresposa”. Siguiendo a Sen, en el hecho de que la mujer obtenga, gracias a su poder adquisitivo, mayor participación en las decisiones y el rumbo de los integrantes de la familia, se hace visible también la contribución de la mujer a la prosperidad de la familia, la mujer trabajadora tiene más voz porque depende menos de otros. El empoderamiento de la mujer y su proyección hacia terrenos no domésticos tienen a su vez efectos “educativos”, ya que la mujer se expone al mundo exterior al hogar, por lo que su agencia es más eficaz. “La

educación de las mujeres también refuerza su agencia y tiende a hacer que estén más informadas y calificadas” (2000: 239).

El concepto de *tecnología social*, empleado por De Lauretis (1989), alude a la idea del cine como aparato material para acceder a diversos espacios de la representación; en este sentido, hombres y mujeres al ser interpelados por el cine, obtienen una cierta identificación y es a través de las imágenes que se instalan las diversas maneras de analizar e interpretar sus roles a nivel histórico y cultural. En esta línea, podemos ver cómo en cada una de las películas y particularmente en los personajes femeninos tomados en cuenta para la investigación, se vislumbran una serie de valores y modos de proceder que dan cuenta de la ruptura con el modelo hegemónico de representación de la mujer del cine dominante.

Siguiendo a De Lauretis, el concepto de *fuera de cuadro* (1989) nos remite a la inferencia de información relevante para reforzar nuestra hipótesis acerca del vínculo del cine colombiano de los ochenta con la violencia, y el papel determinante de la mujer en estos dos espacios.

Iniciamos con la película *María Cano*, la cual posee a lo largo de sus secuencias innumerables encuadres en los que vemos al personaje de María centrado, como el foco de la enunciación; en la imagen en movimiento se logra una mayor composición de las elipsis en cuanto a la relación de planos, sin embargo a través del siguiente encuadre, podemos destacar la referencia al poder y la representatividad de esta mujer ante “el pueblo”, que aparece mayormente *fuera de cuadro* y es el destinatario de las acciones de la líder.



Cuadro de la película *María Cano*.



Cuadro de la película *María Cano*

La mano de María empuñada hacia arriba denota su convicción y rumbo hacia la militancia, su mirada hacia abajo y el discurso que pronuncia sobre la necesidad de hacer

valer los derechos de los desprotegidos se proyecta hacia esferas que no tienen que ver solo con este instante de reclamación, sino con sus intervenciones de ahí en adelante en diversos escenarios y regiones del país.

Por ser la simbología el recurso principal sobre el que se construye la narrativa de *Carne de tu carne*, la película se encuentra impregnada de composiciones visuales y encuadres en los que el *fuera de cuadro* se torna central para la producción de sentidos.



Cuadro de la película *Carne de tu carne*

En este plano y en la secuencia de la que hace parte, vemos a Margaret en el centro del encuadre, y a una longitud media entre el fondo y el primer plano. Se focaliza sobre ella el valor metafórico de la imagen y se encuentran a su alrededor los objetos y personajes que servirán de ambientación en su proceso de mutación hacia la figura de la vampiresa. Detrás se encuentra tendido sobre la cama el cadáver del tío Enrique, siendo testigo del encuentro sexual entre los hermanos. El tío Enrique representa a la familia Velazco, los vivos, los muertos, las generaciones antiguas, que supervisan la perpetuidad de su linaje. El muñeco bebé al lado de Margaret representa a todos los niños que harán parte de las próximas generaciones de los Velazco; este bebé es también la imagen de los recién nacidos de la

región que, víctimas del poder de la familia, se mantendrán en la cadena de dominación como trabajadores de la tierra, capataces o mayordomos.



Cuadro de la película *Carne de tu carne*

Como lo expresamos en el marco teórico de esta investigación, la *mirabilidad* en el cine narrativo es fundamental en el ejercicio interpretativo (Mulvey, 1980), abordamos este concepto para analizar uno de los encuadres más representativos de *Carne de tu carne*: el de los antepasados de la familia Velazco. En él, se ven agrupados cada uno de los miembros de generaciones anteriores que sirven como testigos en la nueva alianza y la recomposición del linaje de la familia. La matriarca Josefa, el médico de la familia, la monja y el capataz, se reúnen alrededor del General Borrero, quien detenta el poder como militar al mando y mirando de frente a la cámara, expone a través de este cuadro, el panorama político de la década del cincuenta. La mirada centralizada de los personajes interpela al espectador al materializar en la teatralidad del encuadre cuestiones ideológicas como la hegemonía en la práctica de dominación por parte de la familia, y en otro sentido, en una proyección más global, representando el sistema político y económico a nivel nacional: la alianza entre partidos históricamente en oposición, el Frente Nacional.

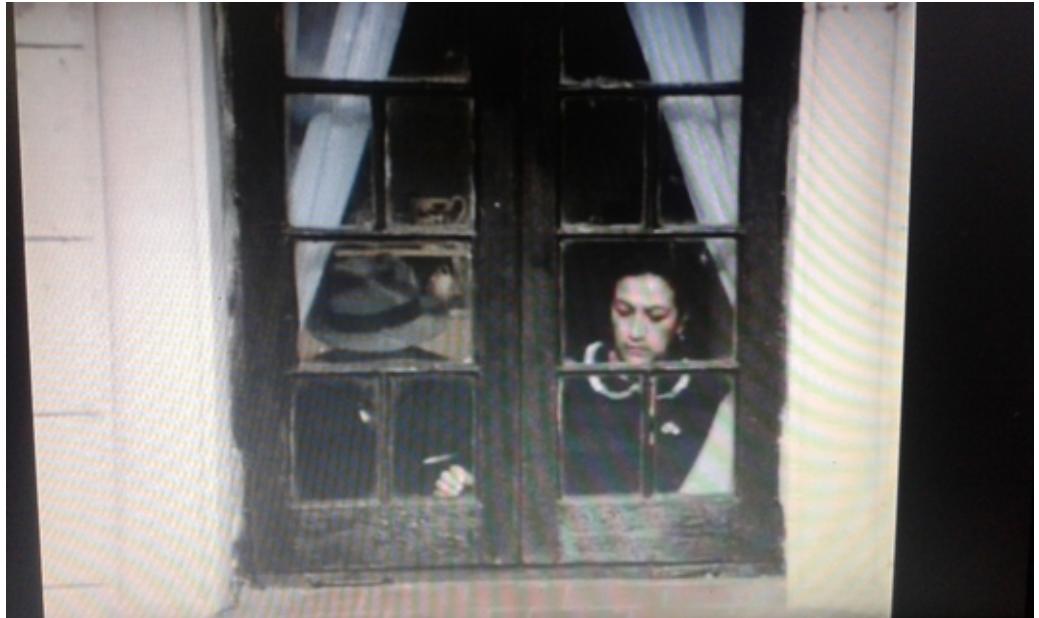
Cóndores no entierran todos los días posee igualmente diversas secuencias en las que cabe la lectura del *fuera de plano* de De Lauretis. Nos detendremos en la que ubica a Gertrudis como la liberal de mayor peso entre el grupo de militantes de la región.



Cuadro de la película *Cóndores no entierran todos los días*

En una sociedad de estructuras patriarcales, tradicionalista y con una alta representatividad de militantes del Partido Conservador, grupo político que predica fuertemente la unidad familiar alrededor de la figura del padre que trabaja y de la madre que vela por el bienestar de los hijos, el carácter de una mujer como Gertrudis Potes llama la atención y establece un nuevo paradigma sobre el rol femenino. Su ánimo retador frente a las atrocidades cometidas por el antagonista, El Cóndor, es el que moviliza las acciones de sus demás compañeros de partido; Gertrudis ocupa un lugar privilegiado y respetable entre los habitantes del pueblo, gracias a su buena posición económica y a sus relaciones con los dirigentes del Gobierno Liberal se atreve a retar al cura del pueblo y hace intervenciones en la iglesia pidiendo frenar la situación de violencia entre liberales y conservadores, sin importar la reacción de su enemigo conservador, tan cercano a la estructura eclesiástica. Por *fuera del cuadro* quedan los integrantes de cada bando y en él, la

expresión de dureza de una mujer que se siente superior a sus adversarios, los hombres conservadores.



Cuadro de la película *Confesión a Laura*

Enmarcada en la ventana de su departamento, Laura observa el exterior con inquietud; a su lado, casi oculto entre los marcos, está Santiago. El *fuera de cuadro* de esta secuencia, en la que sabemos transcurre el enfrentamiento entre liberales y conservadores debido al asesinato de Gaitán, se manifiesta en el gesto de Laura, que observa y se sumerge en pensamientos sobre la represión y la necesidad de luchar contra el *establishment*, contra las instituciones políticas que han conducido a la polarización ideológica. Laura observa desde el segundo piso el mundo exterior a pesar de las advertencias de los alborotadores, y en este acto pretende, desde la intimidad de su hogar, liberarse a sí misma de las presiones sociales. Santiago se encuentra en la misma situación y aunque menos visible en el marco de la ventana, es quien logra finalmente escapar de su matrimonio carcelario con la ayuda de la Laura. Luego, ya no miran a través de la ventana, Santiago desaparece entre las calles en la resolución de la historia.

En este sentido, retomando el concepto de la centralidad de la mirada de De Lauretis (1992), podemos observar a lo largo de la película el uso de la mirada desde adentro y hacia afuera de los personajes, frente a su propio carácter psicológico. El cruce de miradas a través de la ventana entre Josefina, Laura y Santiago, denota el estado y la reacción de los personajes ante el estímulo negativo del afuera; al encontrarse en un estado de sitio cada uno desarrolla, en su relación espacio interior y exterior, múltiples reacciones que los hacen finalmente definirse y reafirmarse en su pensamiento ideológico, en sus miedos y expectativas. Josefina mira a través de la ventana, pero no hacia la calle, no le interesa la complejidad de los hechos de violencia, su mirada se centra en expiar a Laura y a Santiago, y a medida que el tiempo transcurre y debe pasar más tiempo aislada de su esposo, su ansiedad ante la pérdida de autoridad y control de la situación la conduce hacia un desequilibrio emocional que es, finalmente, el que resuelve el conflicto en el triángulo afectivo.

3.5. La herencia del liberalismo en María Cano y Gertrudis Potes

La cronología de la violencia en el siglo XX descrita en el primer capítulo de esta investigación, nos permite entender cómo desde las militancias en las filas del Partido Liberal y el Partido Conservador se gestaron los movimientos revolucionarios en cada región, reafirmando el carácter de la lucha política.

Con la Masacre de las Bananeras, el resultado de la huelga en la que participó María Cano en diciembre del 1928, se estableció una ruptura importante frente a aquellos fenómenos que marcaron la historia del siglo XX en Colombia. En la película de Loboguerrero, las referencias al personaje histórico de María Cano se conservan en su dimensión política. Al destacarse como la primera mujer que asume de manera frontal la lucha en las manifestaciones obreras, el personaje de la ficción mantiene relación con los datos biográficos.

De igual forma, doña Gertrudis en *Cóndores no entierran todos los días*, es un personaje que proviene del relato literario de Gustavo Álvarez Gardeazábal y que a su vez se construye bajo el referente realista de Gertrudis Potes Domínguez, líder tuluëña que dirigió desde los años treinta el “Círculo Potes”, un espacio de reunión de miembros de la

comunidad que buscaban el crecimiento de Tuluá como una de las ciudades más productivas del Valle del Cauca. “Allí se forjó el Club Colonial, el primer centro social que hubo en la población. Se dieron los primeros pasos del Aeropuerto ‘Farfán’. De allí salieron cantidad de proyectos, muchos de los cuales se vieron truncados por la violencia que azotó el municipio, como el del Hotel Libertado, al lado del parque Bolívar”⁵³.

Los personajes de María de los Ángeles Cano y Gertrudis Potes son contruidos sobre la apuesta de la militancia política. El liberalismo las forja en su carácter de mujeres combativas, y es justamente en este proceso de resignificación de sus condiciones sociales y culturales, que se desprende un nuevo tipo de mujer: sujeto histórico y autónomo, objeto de estudio del feminismo en varias de sus perspectivas.

Reconocemos en la vida de María Cano una fuerte influencia del Partido Liberal, que opera fundamentalmente en su historia familiar: su padre Rodolfo Cano era docente, fundó colegios independientes de las garras de la Iglesia y del Estado, motivado por la idea de que sus hijos recibieran una educación alejada de las tradicionales alianzas entre el pensamiento conservador y el catolicismo, más influenciados por el arte y el libre pensamiento. “En el hogar de los Cano Márquez existía un ambiente intelectual que, como caso excepcional para la época, le permitió a María salir del analfabetismo tradicional en que estaba sumida la mujer y alcanzar a su vez una formación intelectual poco común entre las mujeres de su tiempo” (Noreña y Cortés, 1995: 122-123-124).

Por su cuenta, Gertrudis Potes procura a lo largo de su vida trabajar en el restablecimiento del orden y la convivencia en Tuluá una vez que termina el momento más convulsionado de la época de la Violencia de los años cincuenta. Los Potes Domínguez fueron conocidos por sus aportes a la cultura y en general, por su trabajo social; como alcaldesa encargada, Gertrudis permaneció durante un año a la cabeza de la administración pública en 1964, reafirmando la idea de que a través de la apuesta ideológica de su partido se lograría el verdadero escalonamiento social. La tarea de la gestión pública de manera

53 “Gertrudis Potes y la avenida”. Disponible en www.elpais.com.co/elpais/opinion/columna/jorge-restrepo-potes/gertrudis-potes-y-avenida. Consultado el 16/05/2015.

formal como alcaldesa le llegó en los últimos años de vida, consagrando así el largo recorrido de su militancia liberal.

A mediados de siglo, cuando se registraban cambios como la llegada de la televisión a Colombia y la posibilidad de las mujeres de ingresar a la universidad y de acceder a los derechos políticos, se vislumbra un nuevo camino para mujeres que como Potes se acercan a una formación artística, académica y humanística. La película de Norden, en este contexto, construye una Gertrudis de finales de los años cuarenta educada, que gusta de la música y combatiente durante la época de La Violencia.

Bajo el concepto de sujeto histórico de De Lauretis se moldea el personaje de Gertrudis Potes en la película *Cóndores no entierran todos los días*. La tenencia de la tierra es desde donde se consolida el poder de esta mujer en la región y a partir de la cual se erige una nueva mirada en torno a su presencia femenina.

Sin armas ni tiros, pero con reacciones contundentes como la organización en bloque de los liberales de la región para enfrentar a los conservadores, la solicitud pública ante las autoridades eclesiásticas del cese de la guerra, y las denuncias a los medios de comunicación nacional para refrenar el conflicto bipartidista, Gertrudis constituye un nuevo referente de lo femenino. En su condición de mujer soltera mantiene el lugar de la matrona de la casa, es dueña de buena parte de lotes y tierras productivas de la zona, tiene una posición en ascenso porque concentra su poder en el liderazgo que ejerce su partido hasta el año 1946.

Volviendo al personaje histórico de María Cano, sus inclinaciones por la literatura, por los libros sobre marxismo y por el interés en fenómenos como la Revolución Rusa que desde 1917 constituye un fuerte referente para el pensamiento de izquierda en el mundo, marcan su perfil sociopolítico y cultural y la separan de la caracterización habitual de la mujer trabajadora, perteneciente a la clase popular. Se trasponen al universo ficcional de la película todos estos elementos desde la primera escena en la que encontramos a María leyendo sus poesías publicadas en el periódico liberal, en una época en la que la mujer no era aceptada en universidades y recién se ubicaba en cadenas productivas como las fábricas textiles, siempre como integrante del gremio de trabajadores de bajo nivel, con modestas

condiciones salariales, alejada de la posibilidad de gerenciar algún tipo de proceso administrativo en el que los hombres se mantenían como cabezas visibles.

Con los cambios y las transformaciones del contexto social colombiano de principios del siglo XX, se abre el proceso de revitalización de los movimientos sindicales y es allí donde aparece María Cano para reafirmar, entre otras cosas, la dimensión de la mujer ilustrada, educada y revolucionaria. En este sentido, el cambio en la concepción del sujeto femenino se presenta una vez se construyen a su alrededor nuevas formas de nominación que procuran reubicar la posición bajo la cual la mujer ha sido juzgada a lo largo de la historia.

En el caso de María Cano, avanza el fortalecimiento de un sujeto preocupado por establecer nuevos tejidos alrededor de su quehacer social y legitimándose dentro del grupo al que pertenece como un tipo de heroína al servicio de la clase trabajadora (hombres y mujeres).

3.6. En la guerra, otro rostro del encierro: Laura y Margaret

En el contexto histórico de la violencia de los años cuarenta y cincuenta se ubican los personajes de Laura y Margaret. La historia de la primera, en la película *Confesión a Laura* se sitúa, como hemos mencionado, el 9 de abril de 1948, día del asesinato de Gaitán; a ocho años de este hecho, el 7 de agosto de 1956, aparece la historia de Margaret en *Carne de tu carne*: ambas mujeres comparten una misma condición: el encierro como desarrollo involuntario de sus historias.

El encierro de Laura es determinado por la asonada que se da en medio de los reclamos y enfrentamiento entre liberales, gaitanistas y el Gobierno, en manos de los conservadores. Las amenazas por parte de quienes lideran en las calles el movimiento revolucionario imponen que nadie quiera ni pueda salir de su vivienda. Antes de caer la noche, Laura tiene la intención de salir para irse con su vecino Santiago hacia el departamento de su esposa Josefina, pero ante la detonación de artefactos explosivos, se repliegan y es en la intimidad de la casa, en el cuarto de Laura, donde se desarrolla la transformación de los personajes protagónicos, siendo Laura quien motiva el destino final de su compañero en el encierro.

Lo mismo sucede en el caso de Margaret, la joven que tras sufrir al lado de su familia la conmoción por la explosión de los camiones militares del 57, se desplaza hacia el campo y una vez allí, en una visita a la finca de su tío Enrique, se queda en esta casa con su hermano Andrés Alfonso; es en medio del encierro que Margaret provoca el encuentro sexual con su hermano y desarrolla su transformación física e ideológica, tema central de la trama argumental.

Llama la atención en el personaje de Margaret el valor de la maternidad en su nueva conducta de vampira, pues es gracias a esta posibilidad de engendrar que se logra perpetuar el linaje de la familia. La maternidad de Margaret se simboliza en la película entre la alucinación y el incesto. Una vez que la relación sexual con su hermano se consuma, la joven arrulla entre sus brazos un muñeco y lo llora, asumiéndolo su hijo.

Desde esta posición de madre que pierde y llora a sus hijos, Margaret establece una reorganización del entorno. Es ella quien dirige el destino de su familia, y su hermano es quien se doblga a la voluntad de la mujer, madre y hermana. En este sentido, el poder queda en manos de la mujer: sus comportamientos adolescentes interrumpen la idea de la niña dócil y conservadora para convertirla en el personaje principal del que depende toda la línea de acción dramática argumental, culminando con la alteración de las dinámicas familiares y estableciendo un nuevo rumbo en la historia de los Velazco y su relación con el contexto político y social colombiano de mediados de siglo.

El personaje de Laura recoge estas características, construyendo una idea de mujer liberada de los cautiverios en los que tradicionalmente ha estado asociada la feminidad. Laura manifiesta una gran distancia frente al tema del matrimonio, al rigor institucional que supone la alianza legalmente constituida entre dos personas, expresando claramente su voluntad contra las intenciones de casarse. En los años cuarenta y cincuenta, la situación de la mujer en Colombia advierte ciertos cambios con la legitimación del derecho al sufragio y el aumento en la profesionalización en diversas disciplinas académicas, sin embargo, sus condiciones no varían mucho en los escenarios de participación política. El personaje de Laura se construye al amparo de esta época, perfilando un tipo de mujer que va en contravía del *establishment*.

Laura ha sido amante, no esposa, testimonio de ello son las cartas que guarda en su casa y que son descubiertas y leídas por Santiago, en ellas se explicita una relación del pasado con un hombre que le declara su amor, recuerda los días de pasión a su lado y el deseo de ambos por estar juntos. Laura es maestra, no se ocupa de las tareas domésticas, vive sola, tiene una amplia biblioteca, escucha tangos y milongas y en este sentido, su universo se amplía mucho más allá de instituciones como la familia y la iglesia, pues está interesada en otras posibilidades para la existencia humana.

En medio del encierro, Laura es quien motiva a Santiago a liberarse de las presiones y dominación de su esposa; durante el encuentro íntimo, la pareja se descubre en sus deseos por ir más allá del canon, por trasgredir la norma, por ser lo que en su autonomía cada uno quiso ser. Las frases de Laura hacia Santiago “Usted puede ser ese hombre que fuma” y “Si usted es, yo soy” demuestran el alcance de esta nueva mirada en la que hombres y mujeres, en el fortalecimiento de su individualidad, rompen el modelo de una sociedad patriarcal, respaldada fuertemente por el cristianismo y la aceptación abnegada de los conceptos marianistas que predicán su realización a partir de la maternidad.

3.7. La soltería y el cautiverio de la maternidad en los personajes de Laura, Gertrudis, Margaret y María

La situación/posición de las mujeres de acuerdo al planteamiento de Marcela Lagarde (1997: 79) hace referencia al conjunto de características que éstas poseen a partir de su condición genérica en determinadas circunstancias históricas. Por ende, su definición en relación con la maternidad es intrínseca y surge a partir del factor biológico de la reproducción: “Todas las mujeres son madresposas independientemente de que lleguen a concretar la progeneración y el matrimonio. El espacio vital destinado a las mujeres es la reproducción social y su cuerpo es depositario de la procreación (...) es un cuerpo que define la existencia, no es un cuerpo humano” (Lagarde, 1997: 380).

En contravía a este planteo, vemos en la representación de los cuatro personajes de las películas seleccionadas, una ruptura del tradicional destino femenino de la reproducción. Exceptuando el personaje de Margaret en *Carne de tu carne*, que simboliza el sufrimiento de la madre a través del mito de *La Madremonte*, todas las mujeres que

aparecen en *Cóndores no entierran todos los días*, *Confesión a Laura* y *María Cano* como personajes principales del relato, se ubican en oposición a la tradicional figura de la mujer – madre soltera. Al postular que la mujer no tiene significación social plena sino por sus relaciones de filiación con su marido y con sus hijos, se establece una lectura sesgada que determina el postulado de la maternidad como el valor intrínseco de lo femenino y fortalece la estructura del patriarcado. La maternidad es un complejo fenómeno bio-social-cultural que se refiere a relaciones en el conjunto de la sociedad y en el Estado. “La mujer no es una ciudadana, sino es hija o esposa o madre” (Lagarde, 1997: 388), por lo que al reconfigurar este escenario y pasar hacia la figura de la mujer soltera, independiente y trabajadora, Laura, Gertrudis, María Cano y Margaret construyen un nuevo referente que las aparta de la definición femenina ligada a la fertilidad.

La soltería de Gertrudis Potes llama la atención pues habiendo sobrepasado la edad adulta, y en ausencia de la figura masculina que funge como esposo o amante, se fortalecen en ella rasgos autoritarios y dominantes hacia los habitantes del pueblo y sus compañeros liberales. Sin embargo, no podemos desconocer que se despierta su espíritu maternal, su sensibilidad femenina y protectora a un nivel más global, frente al interés colectivo por terminar con la guerra entre liberales y conservadores. Gertrudis asume una posición de matriarca que actúa en contra y en el mismo nivel del Cóndor, un hombre temerario que antes de convertirse en el brazo armado del conservadurismo, fue uno de los beneficiados de la caridad de Gertrudis. Su renuncia a la maternidad biológica se asocia a un aparente altruismo que termina siendo el mecanismo para mantener su estatus en el pueblo, por encima de las toldas conservadoras y de los hombres que la rodean.

Laura, también soltera y sin hijos, desarrolla otras cualidades que la acercan a la idea de la *beata*, vestida de negro, prudente, de buenos modales, reservada; sin embargo, una vez que se revela su condición de maestra, interesada en temas sociales, preocupada por el bienestar de sus vecinos y finalmente, convertida en la amante por una noche de Santiago, torna hacia la reconfiguración de la mujer que posee fines distintos a los de la reproducción. La soltería de Laura le da un margen de libertad más amplio que a otras mujeres -madres solteras, pues no busca adecuarse a las temperancias de su pareja, ni debe asumir tareas domésticas propias del contexto familiar.

Como amante, el encuentro sexual con su vecino aparece como un símbolo de liberación, pues tanto ella como él trasgreden el límite del decoro y la norma social de la monogamia, en la satisfacción de un deseo personal que surge en medio de la afinidad de pensamientos y la interacción íntima que promueve el encierro. El acto sexual se presenta como posibilidad de actuar en el anonimato, de asumirse lejos de la realidad y aislados de la convención social que dictamina el quehacer del hombre que toma las decisiones y la mujer protectora, cuando brota la maternidad como condición vital femenina.

En la adolescencia, la condición de soltería de Margaret no es un rasgo particular, como tampoco la ausencia de hijos. A diferencia del resto de los personajes femeninos que hemos citado en este apartado, es la mujer que se encuentra más cerca de un eventual acto de reproducción debido al sentido alegórico que plantea su personaje. Incluso en el plano de lo mitológico, la cuestión de la maternidad es fundamental para trazar significados en cuanto al dominio y poder del personaje de Margaret, en el desarrollo de la historia.

A la luz del relato mítico, en el que Margaret se convierte en *La Madremonte*, es justamente el poder que le otorga la madre naturaleza de dar vida lo que la mantiene en condiciones superiores frente al resto de los personajes. *La Madremonte* ha perdido sus hijos y busca adueñarse de los que encuentre a su paso, tal como sucede con Margaret. Al formar parte de una familia dominante en el contexto productivo de los cañaduzales, la joven reproduce el modelo imperialista que ejercen los Velazco y los rasgos del sujeto dictatorial, el que se manifiesta tanto en la importación de bienes culturales norteamericanos como en el deseo sexual que concreta con su hermano y en la urgencia por robarse los bebés recién nacidos de la aldea.

El destino final de María Cano es el de la locura. Habiendo pasado por todos los estadios de la militancia política que hemos analizado en capítulos anteriores, la dimensión personal de este personaje se mueve entre los cautiverios de la amante y la desesperación de la loca. Al lado de su compañero de lucha, Ignacio Torres, María expresa sus deseos y pasiones en el plano melodramático y se convierte en su amante, esto le supone el rechazo y cuestionamiento de algunos miembros de la sociedad antioqueña de principios de siglo. En la película se puede ver a sus vecinas murmurando en las ventanas ante las acciones de

María, revolucionaria, socialista, alborotadora y responsable del fracaso matrimonial de Ignacio, como la califica uno de sus compañeros del partido socialista.

El paso hacia la vejez en los personajes se desarrolla en medio de la transformación de roles: María y sus hermanas pasan a ser cuidadas por Ignacio, quien se convierte en el padre protector de la casa de las Cano. En este tránsito, María se desplaza hacia el otro cautiverio, el de la loca. En palabras de Lagarde (1997: 700), la locura es un estado en el que se sumergen algunas mujeres cuando se encuentran ante una serie de dificultades para cumplir con las expectativas estereotipadas del género: ser una buena mujer, hacer un buen matrimonio, criar bien a los hijos, tener una familia feliz y todo lo que se añade, según la situación de las mujeres. La locura de María Cano está asociada en gran medida a la hostilidad y frustración por no ver cumplidas sus propias expectativas en la lucha sindical que emprendió en su juventud y que la condenó al encierro pues no hubo repercusiones ni en su partido, ni en el grupo cercano de líderes que la acompañaron desde el inicio del movimiento revolucionario.

El fracaso de María en su ejercicio sindical es mucho más evidente que las frustraciones por la pérdida de un amor o la negación hacia el rol de madre, pues finalmente Ignacio y su hijo Eddy se quedan a su lado. El reproche social por la renuncia voluntaria a la maternidad, la dominancia de ideologías contrarias a su pensamiento liberal y revolucionario y la satanización de su nombre al usarlo para referirse a las locas revoltosas del pueblo, son los factores que influyen para que María termine sus días alcoholizada, desbordada en reclamos hacia Ignacio y delirante acompañando en su lecho de muerte a su hermana la *Rurra*.

Esa fue la triste historia de ella. Y por extensión, la historia de los rebeldes en este país, que terminan olvidados o muertos, como Jorge Eliécer Gaitán, como Camilo Torres, como Luis Carlos Galán, como Carlos Pizarro, como tantos otros. Y si pensamos en heroínas mujeres, la lista es larga. No las matan, quizás, pero las olvidamos, que es casi peor: Betsabé Espinosa, la líder de la huelga de Tejicondor en 1919, Débora Arango, Ofelia Uribe. A María sus copartidarios la acusaron de “putchista” y la marginaron de la actividad política. A partir de 1935 trabajó como obrera en la imprenta departamental por más de 17 años. Luego se recluyó en su casa de Medellín, sostenida por Eddy Torres, el hijo de Ignacio.⁵⁴

54 Entrevista personal con Camila Loboguerro, 15 de mayo de 2014.

La locura es el único camino que le quedó a María Cano al recoger en su vejez el desagrado y desprestigio por su trabajo en la lucha social. Se convirtió en la madre de muchos, protectora de los desvalidos; la llamaron “La flor del trabajo”, lo que la alejó de las intenciones por recluirse en el rol de madre, al interior de una familia tradicional y conservadora como las de Medellín y la acercó al cumplimiento de sus ideales socialistas el tiempo que duró su militancia.

CONCLUSIONES

Desentrañamos a continuación diversos aspectos que confirman la hipótesis inicial de esta investigación: en primer lugar, identificamos que existe una tendencia durante los años ochenta en el cine colombiano al uso del melodrama como género de la ficción para representar historias sobre la violencia, lo que da cabida a una nueva representación de la mujer en el cine nacional. En este sentido, hemos de señalar la importancia de un periodo en la historia del cine colombiano en el cual el incremento en la producción de películas permitió la exploración de diversas apuestas estéticas, novedosas y definitivas para el desarrollo de la producción posterior, desmitificando la mayoría de las versiones críticas que toman en cuenta la época de FOCINE exclusivamente desde la lectura negativa del modelo legislativo, subvalorando el aporte que desde varias de las películas se hizo, como en este caso, en la relación cine, violencia y mujer. Si bien se han tenido en cuenta en los estudios críticos sobre cine colombiano, títulos que a lo largo de la producción cinematográfica han aportado al tratamiento del tema de la violencia, encontramos que es en los años ochenta cuando se desarrolla específicamente el tema de la violencia bipartidista: la violencia política como pretexto argumental en el desarrollo de la postura crítica de los directores. En este sentido, probamos la validez de nuestra hipótesis al reconocer que FOCINE, a pesar de sus problemas de gestión financiera, fue determinante en la consolidación de nuevos imaginarios sobre la violencia política y los roles sociales de

las mujeres, así como en la aparición de interpretaciones sobre las variantes expresivas, culturales y temáticas de la cinematografía colombiana contemporánea⁵⁵.

Por otra parte, al retomar el tema de la violencia, las cuatro películas abordan elementos de lo mitológico para cuestionar las diversas situaciones en las que se encuentran los personajes. La película *Cóndores no entierran todos los días* recrea la figura de “El Cóndor”, que dirige la *caza* de los conservadores, mitificando el personaje y acercándolo a una representación de las cualidades del animal, rey de “Los pájaros”; en *Carne de tu carne* hay una exacerbación de los relatos míticos colombianos en narraciones como *La Llorona*, *La Madremonte* y *El Caspi*; *María Cano* reconstruye desde la ficción histórica a “La flor del trabajo”, heroína al servicio de la clase popular y trabajadora, y finalmente, *Confesión a Laura*, traduce a través de la historia melodramática entre Santiago y Laura, la figura mítica de Gaitán, *el caudillo liberal*.

Frente a la validez del mito y su relación con la realidad, recuperamos el estudio de la mitología que realiza Mircea Eliade (1983), al afirmar que el mito se considera como una historia sagrada y por tanto, una “historia verdadera” puesto que se refiere a *realidades*; de esta forma, al acercar el relato mítico a los argumentos de las cuatro películas, se avanza sobre una nueva visión por parte de los directores acerca de las consecuencias de la violencia y de esta forma, cuestionan el proceder del Estado y plantean una reflexión sobre la crisis de los valores sociales e institucionales.

Una vez establecido el marco histórico, percibimos un cierto tipo de alineación frente a la manera como se representa la figura femenina en cada película; debido al carácter político de los relatos, donde hay una evidente inclinación hacia la crítica de

55 A más de diez años de haberse creado la Ley del Cine en Colombia, en el 2003, hemos de señalar la tendencia de algunos directores de cine contemporáneos, que alejados del argumento de La Violencia y el conflicto bipartidista de los años cincuenta, optan por abordar la problemática social, política y económica de los años noventa, a través de películas asociadas a la representación del narcotráfico, los cárteles de la droga y el tráfico de armas entre mafias; es el caso de las películas *María, llena eres de gracia* (2004), de Joshua Marston; *Apocalipsisur* (2005) de Javier Mejía y *Sumas y restas* (2005) de Víctor Gaviria. De esta manera se abre nuevamente la puerta ante la problematización de la relación cine–violencia en la historia del cine nacional, una cuestión que se viene gestando como hemos dicho, debido al incremento de producciones realizadas en el país durante los años ochenta, en el contexto FOCINE.

instituciones como el Estado, la familia y la Iglesia, se logra esta inmersión de la mujer como personaje activo y agenciado desde su rol de mujer trabajadora, que interviene en el desarrollo económico y productivo del contexto al que pertenece. Es el caso de Margaret en *Carne de tu carne*, que encausa su poder hacia el beneficio de su familia, importando bienes culturales de Norteamérica y logra así legitimar su poder ante los habitantes de la región azucarera. Gertrudis Potes en *Cóndores* pertenece a un grupo social privilegiado, es dueña de varios negocios en el pueblo y a su cargo están las finanzas de su familia, con un capital económico importante que le permite destacarse entre las demás mujeres del pueblo; el aspecto laboral en *María Cano* marca toda la vida del personaje principal, por fuera de las labores domésticas se convierte en el referente de la laboriosidad y en símbolo de la liberación femenina; y finalmente Laura en *Confesión*, al desempeñarse como maestra de escuela y escapar del cautiverio del hogar en medio de su soltería, completa la caracterización del perfil femenino que trasciende los límites impuestos desde su condición de madre esposa y se libera a partir de su integración a los procesos de desarrollo económico.

De acuerdo a Sen (1999), el desarrollo exige la eliminación de las principales fuentes de privación de libertad: la pobreza y la tiranía, la escasez de oportunidades económicas y las privaciones sociales sistemáticas. Por esta razón, es de resaltar que al integrarse socialmente como mujeres trabajadoras, los personajes femeninos logran la liberación y el desencadenamiento de las principales acciones de la narrativa fílmica. En su estudio, Sen afirma que la falta de libertades fundamentales está relacionada directamente con la pobreza económica, que priva a los individuos de la libertad necesaria para satisfacer el hambre, para conseguir un nivel de nutrición suficiente, para poner remedio a enfermedades tratables, para vestir dignamente, tener una vivienda aceptable, para disponer de agua limpia o de servicios de saneamiento (1999: 239). En concordancia con este postulado, las mujeres de la ficción cinematográfica tenidas en cuenta en esta investigación, adquieren más posibilidades para su *liberación* gracias a su ubicación en la escala social, en ninguno de los casos hay una especie de desventaja económica que no les permita avanzar en otros procesos que exceden la lucha por los derechos básicos; en este sentido, el camino hacia la independencia económica es un resultado previsible y hace parte

de la caracterización de personajes con autonomía y libertad para obrar ante situaciones conflictivas y/o violentas.

Frente a la representación de los espacios, en cada uno de los personajes femeninos se evidencia una inclinación hacia la irrupción en la esfera pública, María Cano declara abiertamente sentirse encerrada en su casa, de ahí que la vemos en varias etapas de su vida de gira por municipios y pueblos de la región andina colombiana, militando y encabezando las principales manifestaciones que movilizan los habitantes de cada localidad. Gertrudis Potes no se desplaza físicamente hacia la Capital, pero promueve la escritura de una carta manifestando las violencias de “Los Pájaros” y utiliza el periódico del pueblo para dar apertura a su pensamiento político, liberal y en contra de la hegemonía conservadora; Margaret insiste en visitar con su hermano la finca de San Antonio, cambiando la seguridad de la casa familiar de La Emma por un lugar sumergido en el monte, que como espacio privado, funciona a su vez como escenario para la consagración de Margaret como la nueva matriarca de la familia. Y finalmente Laura, que se mantiene alerta ante los cambios del exterior, y obtiene a través del desplazamiento de Santiago, una liberación propia, pues logra a través de esa relación amorosa, trascender la esfera privada y ser consecuente con su pensamiento político.

Hemos expresado que en su relación con el espacio exterior, los personajes femeninos logran el empoderamiento político, acercándose a la vez al contexto de la violencia; sin embargo, vale la pena destacar que existe un retorno, hacia el final de la estructura narrativa de las cuatro películas, a la esfera privada de los personajes. María Cano termina en su casa materna, tal como la hemos visto en su juventud, Gertrudis es una de las pocas liberales sobrevivientes que quedan en el pueblo y Laura, retoma su vida en el mismo departamento, luego del escape y desaparición de Santiago.

Por último, concluimos que debido a la comunión entre la vocación histórica de las películas y el uso de los elementos propios del cine de ficción se logra una lectura representativa de lo femenino asociado a la violencia en Colombia. A menudo se establecen relaciones muy estrechas entre el cine y el contexto sociopolítico en el que surge, por ello consideramos que el cine debe ser tenido en cuenta como *fuentes*, como factor de

documentación histórica y como *agente* de historia, en palabras de Marc Ferro (2007) y en esa dirección ha apuntado nuestro análisis.

Alejados de las pretensiones de acercar sus obras al cine sobre mujeres, los directores de estas películas aportaron a los estudios sobre el papel de la mujer en la esfera política colombiana de mediados del siglo XX herramientas importantes que redundarían en discusiones cada vez más frecuentes sobre la liberación femenina en Colombia. Al romper el estereotipo de la mujer sumisa que presentaban los medios de comunicación de la época, sobre todo la televisión, y que había sido replicado igualmente por un cine más costumbrista (el de ficción de los años cuarenta y cincuenta), el cine producido por FOCINE dio cuenta de una serie de cambios en el panorama político nacional, que posibilitó la discusión sobre la violencia en Colombia y permitió la aparición y reconocimiento de la mujer como un personaje determinante para los argumentos de las películas; ya sea porque estas tuvieron un referente realista, en el caso de los *biopic* – *Cóndores no entierran todos los días* y *María Cano*– o desde la creación de personajes femeninos liberales, transgresores y agenciados en su condición de personajes protagónicos –*Confesión a Laura* y *Pura sangre*–.

Las películas de los ochenta en Colombia conformaron así un corpus filmográfico que sirve como antecedente en el análisis de las violencias de décadas posteriores y fueron el caldo de cultivo para la representación cinematográfica de fenómenos sociales como el narcotráfico, la guerra de cárteles y el sicariato. Durante la década de los noventa la producción filmica decreció, pues con pocas posibilidades para su financiamiento, los directores se refugiaron en el video, como soporte para llevar sus obras a otros espacios de exhibición, como la televisión. A principios del siglo XXI, con la puesta en marcha de la Ley del Cine en 2003, la violencia se expresó como argumento en el cine desde una perspectiva más regional, abordando sucesos que correspondían a diversas situaciones en cada departamento, lo que llevó a tener un panorama de las diferentes problemáticas a nivel nacional y a incrementar, una vez se vislumbraron resultados de la aplicación de la ley, el discurso filmico sobre la violencia en Colombia.

BIBLIOGRAFÍA

ACEVEDO, D. (1995). “La Colombia contemporánea 1930–1990”. En *Las mujeres en la historia de Colombia*, Tomo I. Bogotá: Editorial Norma.

ACOSTA LARA, B.P. (2009). *Análisis de las políticas de fomento del cine en Colombia*. Tesis de Maestría. Universidad Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario, Facultad de Ciencia Política y Gobierno. Bogotá, Colombia.

ÁLVAREZ, E. M. (1995). “Mujeres y violencia, años 50”. En *Las mujeres en la historia de Colombia*, Tomo I. Bogotá: Editorial Norma.

ÁLVAREZ, L. A. (1988). *Páginas de cine*, Volumen 1. Medellín: Universidad de Antioquia.

..... (1992). *Páginas de cine*, Volumen 2. Medellín: Universidad de Antioquia.

.....(1998). *Páginas de cine*, Volumen 3. Medellín: Universidad de Antioquia.

ÁLVAREZ GARDEAZÁBAL, G. (2013). *Cóndores no entierran todos los días*. Barcelona: Editorial Grijalbo.

ARCHILA, M. (1995). *Cultura e identidad obrera*, Centro de Investigación y Educación Popular. Bogotá: Editorial Antropos.

AYALA DIAGO, C. (1999). “La explosión de Cali: Agosto 7 de 1956”. *Revista Credencial Historia*, N° 117, Setiembre, (P. 32-35)

BALLÓ, J. (2000). *Imágenes del silencio, los motivos visuales en el cine*. Barcelona: Editorial Anagrama.

BALLÓ, J. y PÉREZ, X. (1997). *La semilla inmortal: los argumentos universales en el cine*. Barcelona: Editorial Anagrama.

BARTHES, R. (1983). *Mitologías*. Madrid: Siglo Veintiuno Editores.

BRETON, A. (2002). *Manifiestos del surrealismo*. Madrid: Visor Libros.

CARDONA, A. (2010). *Confesión a Laura, guión*. Medellín: Universidad EAFIT.

DE LAURETIS, T. (1992). *Alicia ya no, feminismo, semiótica y cine*. Madrid: Editorial Cátedra.

DE LAURETIS, T. (1989). *Technologies of gender, essays in theory, film and fiction*. United States of America: Library of Congress Cataloging.

ELIADE, M. (1983). *Mito y realidad*. Barcelona: Editorial Labor.

FERNANDEZ VEGA, J. (2002). “Aproximaciones al enemigo”. En Jorge Dotti y Julio Pinto (Comp.) *Carl Schmitt: su época y su pensamiento*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.

FERRO, M. (2007). “Historia contemporánea y cine”. En *Enseñar la historia contemporánea a través del cine de ficción*. Quaderns de cine N. 1. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

FRÍAS, I. L. (2013). *El nuevo cine latinoamericano de los sesenta. Entre el mito político y la realidad fílmica*. Lima: Fondo Editorial Universidad de Lima.

GUZMÁN CAMPOS, G.; FALS BORDA, O. y LUNA, E. U. (2005). *La violencia en Colombia*. Tomo I, Bogotá: Editora Aguilar.

.....(2005). *La violencia en Colombia*. Tomo II, Bogotá: Editora Aguilar.

JAMESON, F. (1992). *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System*. Bloomington: Indiana University Press.

JARAMILLO, A. M. (1995). "Industria, proletariado, mujeres y religión". En *Las mujeres en la historia de Colombia*. Bogotá: Editorial Norma.

JARAMILLO CASTILLO, C. E. (1995). "Mujeres en guerra, participación de las mujeres en el conflicto". En *Las mujeres en la historia de Colombia*, Tomo I. Bogotá: Editorial Norma.

KANTARIS, G. (2008). *El cine urbano y la tercera Violencia colombiana. Versiones, subversiones y representaciones del cine colombiano*, XII Cátedra Anual de Historia Eduardo Restrepo Tirado. Ministerio de Cultura y Museo Nacional, Bogotá.

LAGARDE, M. (1997). *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

LÓPEZ, A. (1851). *El Desengaño o Confidencias*. Bogotá: Imprenta de Espinosa.

LORA GARCÉS, M. (2001). *La representación de la violencia política, en tres novelas colombianas de la segunda mitad de siglo XX*. Tesis de Maestría. Universidad del Valle, Facultad de Humanidades. Cali, Colombia.

MARTÍN, M. (2002). *El lenguaje del cine*. Barcelona: Editorial Gedisa.

MARTÍNEZ, M. I. (2009). "Incesto, vampiros y animales: La Violencia colombiana en Carne de tu carne de Carlos Mayolo". *Revista de Estudios Colombianos*, Número especial sobre Cine Colombiano, (P.65-67) Bogotá.

MARTÍNEZ PARDO, H. (1978). *Historia del cine colombiano*. Bogotá: Editorial América Latina.

MARULANDA, E. (1995). "Mujeres y violencia: años cincuenta". En *Las mujeres en la historia de Colombia*, Tomo II. Bogotá: Editorial Norma.

MAYOLO, C. (2002). *¿Mamá qué hago? Vida secreta de un director de cine*, Bogotá: Editorial Oveja Negra.

..... (2008). *La vida de mi cine y mi televisión*. Bogotá: Villegas Editores.

MONCAYO, V. M. y ROJAS, F. (1978). *Luchas obreras y política laboral en Colombia*. Medellín: Editorial La Carreta.

- MULVEY, L. (1989). *Visual and other pleasures*. Bloomington: Indiana UP.
- NOREÑA, M. I. y CORTÉS, F. (1995). *Compendio de Bibliografías Colombianas*. Bogotá: Editorial Panamericana.
- PARANAGUA, P. A. (2003). *Cine documental en América Latina*. Madrid: Editorial Cátedra.
- PECAUT, D. (2012). *Orden y violencia*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT.
- PULECIO MEJÍA, E. (2000). “Arte y Violencia en Colombia desde 1948”. En *Cine y violencia en Colombia*. Bogotá: Editorial Norma.
- RAMÍREZ, C. y MUÑOZ, R. (2007). *Forma, estilo e ideología en diez películas colombianas*. Bogotá: Universidad Santo Tomás.
- ROMERO, J. L. (1986). *Pensamiento Conservador (1815–1898)*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho.
- SAMPER, J. M. (1873). *Los partidos políticos en Colombia: estudio histórico-político*. Bogotá: Impresiones de Echeverría.
- SEN, A. (2000). *Desarrollo y libertad*. Barcelona: Editorial Planeta.
- SUÁREZ, J. (2009). *Cinembargo Colombia. Ensayos críticos sobre cine y cultura*. Cali: Editorial Universidad del Valle.
- URIBE MUÑOZ, B. (1996). “Mujeres de América”. En *María Cano 1887–2007, una voz de mujer les grita*. Medellín: Escuela Nacional Sindical.
- VALVERDE, U. (1978). *Reportaje crítico al cine colombiano*. Bogotá: Editorial Toronuevo.
- VELÁZQUEZ, M. (1990). “La historiadora de la Universidad Nacional”. *Revista Credencial Historia*. N° 6, (P. 16)

CONSULTAS DIGITALES

ÁLVAREZ, L. A. (1986). Reflexiones al final de un periodo (FOCINE). [En línea], Español. Disponible: http://www.cinefagos.net/index_reflexiones-al-final-de-un-periodo-por-luis-alberto-alvarez&catid=30&Itemid=60 [Consultado el 25/11/2014].

MARTÍNEZ, H. (1983, Noviembre 21). Se desmorona un tabú: las relaciones entre hermanos, la última película de Carlos Mayolo. [En línea], Español. Disponible: www.semana.com/cultura/articulo/se-desmorona-un-tabu/4211-3 [Consultado el 25/11/2014].

MONTALVA, F. (2010). Tierra en trance. Reflexiones sobre cine latinoamericano. Jorge Prelorán. El hombre es un creador. [En línea], Español. Disponible: www.tierraentrance.miradas.net/2010/10/ensayos/jorge-preloran-el-hombre-es-un-creador.html [Consultado el 25/06/2015].

NIETO, P. (2007). María Cano. Una voz de mujer les grita. [En línea], Español. Disponible: www.ens.org.co/apc-aa-files//Documento_de_la_Escuela_67.pdf [Consultado el 7/08/2015].

NORDEN, F. (1984, Mayo 21). Cóndores en Cannes. Entrevista [En línea], Español. Disponible: www.semana.com/cultura/articulo/condores-en-cannes/5170-3 [Consultado el 02/12/2014].

NULVALUE (1993, Enero 17). FOCINE: La toma final. [En línea], Español, Disponible: www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-16866 [Consultado el 20-05-2015].

OSORIO, O. (2006, Febrero 21). Del cine político a lo políticamente correcto. [En línea], Español. Disponible: www.cinefagos.net/index.php?option=com_content&view=article&id=41:del-cine-polico-a-lo-politicamente-correcto&catid=32&Itemid=40 [Consultado el 10-02-2015].

RESTREPO, J. (2013, Mayo 29). Gertrudis Potes y la avenida. [En línea], Español. Disponible: www.elpais.com.co/elpais/opinion/columna/jorge-restrepo-potes/gertrudis-potes-y-avenida [Consultado el 16-05-2015].

Taquilla en Rojo (1983, Mayo 16). Artículo [En línea], Español. Disponible www.semana.com/cultura/articulo/taquilla-en-rojo/2391-3 [Consultado el 10-02-2015].

Tiempo de morir, la primera película colombiana que barre con los premios en un festival internacional. (1986, Junio 1). Artículo [En línea], Español. Disponible: <http://www.semana.com/cultura/articulo/tiempo-de-morir/7269-3> [Consultado el 28/11/2014].

Con su permiso, don Pedro Hernández. (2013, Diciembre 3). Artículo [En línea], Español. Disponible: <http://www.vanguardia.com/santander/region/236569-con-su-permiso-don-pedro-hernandez> [Consultado el 08/11/2014].

FILMOGRAFÍA

LARGOMETRAJES

Amenaza nuclear. Dir. Jacques Osorio. FOCINE. 1981.

Amor, mujeres y flores. Dir. Marta Rodríguez. 1989.

Caín. Dir. Gustavo Nieto Roa. FOCINE. 1984.

Campesinos. Dir. Marta Rodríguez y Jorge Silva. Fundación Cine Documental. 1975.

Canaguaro. Dir. Dunav Kuzmanich. Producciones Alberto Jiménez y Corporación Financiera Popular Fonade. 1981.

Carne de tu carne. Dir. Carlos Mayolo. FOCINE, Producciones Visuales. 1983.

Chircales. Dir. Marta Rodríguez y Jorge Silva. Fundación Cine Documental. 1968.

Con su música a otra parte. Dir. Camila Loboguerrero. FOCINE. 1984.

Cóndores no entierran todos los días. Dir. Francisco Norden. FOCINE, Procinor. 1983.

Confesión a Laura. Dir. Jaime Osorio. Meliés Producciones Cinematográficas (Colombia); Televisión Española-TVE (España), Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano – FNCL e Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográficos IAIC (Cuba). 1990.

Cristóbal Colón. Dir. Fernando Laverde. FOCINE. 1983.

Crónica de una muerte anunciada. Dir. Francesco Rosi. Italmedia Film, Radio Televisione Italiana (Italia), Soprofilms, Les Films Ariane, Fr3 Film Production (Francia), FOCINE (Colombia). 1987.

Crónica roja. Dir. Fernando Vallejo. 1979.

El día que me quieras. Dir. Sergio Dow. FOCINE. 1987.

El drama del 15 de octubre. Dir. Vincenzo Di Doménico. Di Doménico Hermanos. 1915.

El hombre de la sal. Dir. Gabriela Samper. 1965.

El río de las tumbas. Dir. Julio Luzardo. Cine TV Films, 1965.

En la tormenta. Dir. Fernando Vallejo. 1977.

Gamín. Dir. Ciro Durán. Producciones Cinematográficas Uno (Colombia) e Institute Nacional Audiovisual INA (France). 1977.

Garras de Oro. Dir. P.P Jambrina. Cali Films. 1926

La Mansión de Araucaíma. Dir. Carlos Mayolo. FOCINE, Rodaje Ltda. 1986.

La sargento Matacho. Dir. William Ospina. Fundación Enic Producciones y Alina Hleap. 2015.

La virgen y el fotógrafo. Dir. Luis Alfredo Sánchez. FOCINE, La Iguana Producciones. 1982.

Los santísimos hermanos (1960). Dir. Gabriela Samper. 1969.

María Cano. Dir. Camila Loboguerrero. FOCINE. 1990.

Martín Fierro. Dir. Fernando Laverde. FOCINE, Instituto Nacional de Cinematografía I.N.C. (Argentina), Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográficos ICAIC (Cuba). 1989.

Milagro en Roma. Dir. Lisandro Duque. Televisión Española S.A. TVE, International Network Group S.A ING (España), Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano – FNCL (Cuba). 1988.

Páramo de Cumanday. Dir. Gabriela Samper. 1965.

Pura sangre. Dir. Luis Ospina. Producciones Luis Ospina, Rodrigo Castaño y FOCINE. 1982.

Rodrigo D no futuro. Dir. Víctor Gaviria. FOCINE, Producciones Tiempos Modernos Ltda y Fotoclub 79. 1990.

Tiempo de morir. Dir. Jorge Alí Triana. FOCINE e Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográficos IAIC (Cuba). 1985.

MEDIOMETRAJES

Aquel 19. Dir. Carlos Mayolo. FOCINE. 1985.

Aroma de muerte. Dir. Heriberto Fiorillo. FOCINE. 1985.

Bochinche en el barrio arriba. Dir. Luis González. FOCINE. 1987.

Canto a la victoria. Dir. Magdalena Massonant. FOCINE. 1987.

De vida o muerte. Dir. Jaime Osorio. FOCINE. 1987.

Después de la lluvia. Dir. Hernán Bravo. FOCINE. 1987.

El día que terminó el verano. Dir. Mario Mitriotti. FOCINE. 1987.

Hilos internos. Dir. Bella Ventura. FOCINE. 1993.

La baja. Dir. Gonzalo Mejía. FOCINE. 1987.

La balada del mar no visto. Dir. Diego García Moreno. FOCINE. 1988.

La mejor de mis navajas. Dir. Carl West. FOCINE. 1986.

La pequeña maldición de tener este cuerpo. Dir. Juan Fernando Devis. FOCINE. 1993.

Los habitantes de la noche. Dir. Víctor Gaviria. FOCINE. 1983.

Los músicos. Dir. Víctor Gaviria. FOCINE. 1986.

Lugares comunes. Dir. Andrés Upegui. FOCINE. 1987.

Nunca olvides decir adiós. Dir. Mauricio Cataño. FOCINE. 1988.

Para subir al cielo. Dir. Andrés Marroquín. FOCINE. 1990.

Reputado. Dir. Sylvia Amaya. FOCINE. 1986.

Semana de pasión. Dir. Julio Luzardo. FOCINE. 1985.

Soñé con madera. Dir. Mónica Cifuentes. FOCINE. 1991.

ANEXOS

Entrevista personal a Camila Loboguerrero [12/05/2014]

- ¿De dónde surge la motivación inicial por hacer una película biográfica de María Cano en los años ochenta – principio de los noventa?

C.L: En 1970 yo venía de estudiar Cine en Paris y vivir el mayo del 68. En ese momento descubrí a Maria Cano, a través del libro escrito por su compañero Torres Giraldo, un texto machista y sesgado. Ella era una figura olvidada y silenciada por

el Partido Comunista. Desde ese momento quise hacer una película sobre Maria. Me intrigaban su rebeldía, el porqué de su declive y el manto de silencio que había sobre ella. Me tardé más de 15 años indagando sobre su vida, a través de sus parientes y viejos compañeros de luchas.

- ¿Hay algún interés por el revisionismo histórico, por una reinterpretación de los fenómenos de tipo político y social que se ven reflejados en la historia?

C.L: Si. El filme intenta ser una diatriba contra la utilización que hizo de ella el partido Socialista y posteriormente el comunista. A través de la historia de amor con Torres Giraldo, vemos como a ella la van marginando de la actividad política ante el advenimiento de las ideas reformistas del partido liberal.

- ¿Cuáles fueron las fuentes (históricas, testimoniales, documentales), que se utilizaron para la construcción del argumento de la película? ¿Hubo algún tipo de participación de la familia, de personajes que conocieron a María Cano?

C.L: Había una gran dificultad, que era la ausencia de fuentes directas, pues de María no quedo ninguna grabación de sus discursos, ni textos escritos de su propia mano. Apenas algunos poemas de su autoría. De modo que recorrí a los testimonios de terceros. Por una parte, hubo una enorme participación de la familia de Torres: Urania Torres, la hija de Ignacio Torres Giraldo, quien no la quería para nada (consideraba que Torres había abandonado a su madre Carmen Quijano por irse con Maria Cano). Y Anabel Torres, nieta de Torres quien me dio todos los contactos con la familia. Además de Stella Cano, sobrina de Maria quien la alojo en su casa, en la vejez.

Muy importante también fue el aporte de Tila Uribe, hija de Tomás Uribe Márquez, fundador del Partido Socialista de 1925 y primo de Maria Cano Márquez. Y por el lado de sus compañeros de lucha, los testimonios de Gilberto Mejía, seguidor político de ella en su juventud, Santiago Herrera, abogado defensor de Maria y gran amigo suyo. Y como textos históricos, los 9 tomos de “Los Inconformes” de Ignacio Torres Giraldo, igualmente “Maria Cano, mujer rebelde” del mismo autor, y

algunos artículos de la investigadora Socorro Ramirez, candidata a la presidencia por el Partido Socialista en 1976.

- Desde la primera escena de la película, se evidencia una ruptura del personaje protagónico, con el comportamiento tradicional femenino de la época (María escribe, está interesada en los aspectos literarios, hace obras de tipo social y se involucra de manera directa con las búsquedas por la estabilidad laboral, hasta pasado el momento de su más fuerte activismo político....), sin embargo al terminar la historia, ella queda relegada en su casa, sufriendo de una especie de encierro de sí misma y del entorno.... Hablemos de esta especie de círculo en el que la vida de María Cano genera grandes cambios en diferentes contextos, pero en últimas, termina condenándose a sí misma en la soledad de su casa.

C.L: Esa fue la triste historia de ella. Y por extensión, la historia de los rebeldes en este país, que terminan olvidados o muertos, como Jorge Eliécer Gaitán, como Camilo Torres, como Luis Carlos Galán, como Carlos Pizarro, como tantos otros. Y si pensamos en heroínas mujeres, la lista es larga. No las matan, quizás, pero las olvidamos, que es casi peor: Betsabé Espinosa, la líder de la huelga de Tejicondor en 1919, Débora Arango, Ofelia Uribe. A María sus copartidarios la acusaron de “putchista” y la marginaron de la actividad política. A partir de 1935 trabajó como obrera en la imprenta departamental por más de 17 años. Luego se recluyó en su casa de Medellín, sostenida por Eddy Torres, el hijo de Ignacio.

- La realización de largometrajes de época, implican una puesta en escena mucho más rigurosa, pues en el intento de recuperar el espíritu de la época en la que surge la historia, se elevan los costos de producción:

¿Cómo se financió la película?

C.L: La película fue financiada en su totalidad por FOCINE, la Empresa comercial del estado, que duro de 1979 a 1993. En su momento tuvo un costo de 500 mil dólares.

¿Cuáles fueron algunos de los problemas más difíciles de resolver en términos de producción de campo?

C.L: Quizás lo más difícil fue poner a andar los trenes. Hay que pensar que en la década de los años 20, el país se movilizaba a través de la red férrea, que fue el principal medio de transporte usado por María en sus 7 giras por el país. A ratos a caballo y en barco por el Río Magdalena. Cuando rodamos la película solo pudimos tener una locomotora vaporina de la época, que llega a la estación de la Sabana, en Bogotá, y un corto trayecto entre Girardot y Chicoral, donde nos tocó maquillar las estaciones de Chicoral y Espinal, como si fuesen las de Puerto Berrio y la de Cali. La red férrea del país ya no existía. Es en esos años de la década de los veinte cuando llegan los veinticinco millones de dólares como indemnización por la pérdida de Panamá, y que nos obligarán a abandonar los ferrocarriles (ingleses y belgas), y construir carreteras para los camiones americanos.

Entrevista personal a Umberto Valverde [24/09/2014]

- ¿Por qué fracasó FOCINE como entidad, como iniciativa de apoyo al cine colombiano?

U.V: Todas esas etapas, como la de FOCINE, fueron procesos que se fueron acumulando para llegar hoy a la ley de cine que existe, vigente y que tiene vacíos porque por ejemplo no asegura una exhibición decorosa, hay películas que se caen de cartelera en tres días o en una semana. De igual manera, las coproducciones en esa época eran en favor de los extranjeros, sobre todo los mexicanos, hoy en día son más equilibradas. Veamos que Amores Peligrosos de Antonio Dorado (2013) ha llegado a 85 mil espectadores en Venezuela, casi el doble de lo que consiguió en Colombia.

- ¿Es relevante que de cinco gerentes de FOCINE, tres hayan sido mujeres (las cuales además permanecieron durante los periodos de tiempo más largos)? ¿Constituye este fenómeno algún tipo de indicio de cómo las mujeres en los años ochenta, participaron de manera activa en el campo de la cinematografía colombiana?

U.V: Respecto de la participación de las mujeres, no quiero parecer machista, pero no creo en esa interpretación de la pregunta. En Colombia, las mujeres siempre entran por

los puestos culturales para llegar luego, muchas de ellas, a la política como tal, es el caso preciso de María Emma Mejía, quien ha hecho todo el recorrido.

- ¿Existe alguna diferencia -respecto de los temas que manejaron- entre las películas de los años ochenta que fueron financiadas por FOCINE y las que se produjeron en esta misma década que buscaron recursos económicos alternativos (como el caso de las coproducciones)?.

U.V: En cuanto a los contenidos, se han expresado en la medida de las preocupaciones de los directores, más las épocas y los formatos. Estos últimos años ha existido un peso del tema del narcotráfico, aunque ya molesta a un sector del periodismo y del público, a mí me parece válido, el problema es que se hace mal. A cambio de eso, se busca entonces hacer películas impersonales, que disfrazan las realidades de Colombia. También he visto que hay directores expertos en hacer películas para festivales, aunque la exhibición es mala, sin taquilla.

- ¿Qué reflexión puede hacerse a 24 años de disolverse FOCINE, respecto de lo que se logró durante la época de su funcionamiento?

Hoy se hacen muchas películas, se asignan muchos presupuestos, algunos se retrasan y los filmes salen tardíamente, se envejecen antes de salir.