



**JORGE ELIECER GAITÁN Y SU REPRESENTACIÓN POLÍTICA EN LOS
FILMES: CANAGUARO (1981), CÓNDORES NO ENTIERRAN TODOS LOS DÍAS
(1984) Y CONFESIÓN A LAURA (1990)**

YARITZA GARCÍA MUÑOZ

**TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR AL TÍTULO DE POLITÓLOGA
MODALIDAD MONOGRAFÍA**

ASESOR: JUAN DANIEL GUIAO ÁLVAREZ

**PROGRAMA DE CIENCIA POLÍTICA
FACULTAD DE DERECHO Y CIENCIAS POLÍTICAS
UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA**

MEDELLÍN

2023

AGRADECIMIENTOS

Los agradecimientos en este trabajo de grado van desde el empeño propio, pasando por el constante apoyo de mi familia, amigos y amigas que ya no están, pero que alguna vez me alentaron a no abandonar mis perspectivas; la cercanía, amor de muchos otros, y el acompañamiento integral de Juan Daniel Guisao como asesor.

**JORGE ELIECER GAITÁN Y SU REPRESENTACIÓN SOCIAL EN LOS
FILMES: CANAGUARO (1981), CÓNDORES NO ENTIERRAN TODOS LOS DÍAS
(1984) Y CONFESIÓN A LAURA (1990).**

INTRODUCCIÓN	4
1. CAPÍTULO I: EL CINE Y SU CAPACIDAD DE REPRESENTACIÓN	10
1.1 Relación entre conceptos: cine y representación	10
1.2 El problema de investigación	12
1.3 Gaitán, su figura, su importancia	14
1.4 Representación de los espacios: la materialidad de los relatos	15
1.5 Canaguaro: un retrato vivo de indignación	18
1.6 Análisis socio-espacial	21
1.7 Un valle de cóndores en “Tuluá”	24
1.8 Bogotá en llamas: confesión a Laura	30
2 CAPÍTULO II: UNA IMAGEN DICE MÁS QUE MIL PALABRAS	37
2.1 La imagen: recurso de la Historia y la Política	40
2.2 Canaguaro a la luz de los Llanos	42
2.3 El cóndor, el jefe de todos los pájaros	47
2.4 Una confesión el 9 de abril de 1948, entre la intimidad y el miedo	51
3 CAPÍTULO III: EL GAITANISMO: CRÓNICA DE UN SÍMBOLO	55
3.1 Discurso e imagen de un ismo	58
3.2 El Gaitanismo en la expresión fílmica	61
4 CAPÍTULO IV: CONCLUSIONES	66
BIBLIOGRAFÍA	70

INTRODUCCIÓN

El 9 de abril de 1948, a la 1:55 pm Bogotá vio morir a quien fuese uno de sus hijos pródigos y más queridos personajes de su vida pública. El doctor en derecho Jorge Eliecer Gaitán Ayala, político y futuro aspirante a la Presidencia del país fue asesinado saliendo de su oficina en la carrera séptima de la capital por Juan Roa Sierra. Los tres proyectiles impactaron en el cuerpo del jurista colombiano, hecho por el cual se desata un caos no sólo en la ciudad de Bogotá, sino a lo largo y ancho del país. Grupos de sujetos a la espera de una directriz de su partido o con la voluntad de una manifiesta venganza al gobierno de turno por el siniestro, llenaron calles y plazas generando actos de violencia como; saqueos, destrucción de enseres, y fuertes enfrentamientos con la policía. Este suceso conocido en la historia universal como “El Bogotazo”, constituyó además uno de los hechos más recordados de la también renombrada época de “La Violencia”, la cual será abordada y ampliada en mayor medida a lo largo de este texto, teniendo como base tres importantes producciones cinematográficas de inicios de los años 80 e inicios de la década de los 90.

A través del séptimo arte existe la posibilidad de conocer o reconocer una problemática social, activar el aparato crítico y reflexivo además de incentivar la imaginación política a partir de una narrativa ordenada de acuerdo a una serie de montajes o imágenes en movimiento que se nutren en todo momento de aspectos de la realidad a través de una composición estética y un lenguaje simbólico o explícito”, (López, 2014, pg. 2). Uno de los objetivos, una vez comprendido esto, es tener la claridad para observar dichos lenguajes, expresiones y demás aspectos que contribuyan al análisis y posterior exposición de los rasgos de representación social de Jorge Eliecer Gaitán, en estas tres cintas colombianas. Todo esto, porque cómo se ha expresado antes, el cine se ha ido constituyendo a lo largo de la historia también como un instrumento de denuncia, protesta, o exposición del poder, generando así una inmanente relación donde “la política va al cine, y el cine busca hacer política”, (Alcántara y Mariani, 2014, pg. 9). Esta aplicación del cine como herramienta también de análisis y sustento contextual e histórico, se encuentra unido constantemente a la ficción que también alimenta los largometrajes observados, sin negarle un aspecto fundamental, pues aún dentro de estas construcciones filmicas, “el cine catalogado como ficción puede tener un

mensaje o contenido que apunte sobre la realidad”, (López, 2014, pg. 4), motivo por el cual se le ha prestado especial atención, contrastando los acontecimientos históricos explicitados en textos de la misma disciplina, a fin de generar el diálogo interdisciplinar necesario que requiere la construcción teórica del presente trabajo de investigación, sin olvidar que el cine como fenómeno socio político puede reivindicar “la constitución y producción simbólica de imaginarios colectivos”, (Madriz y Saénz, 2018, pg. 8), lo cual es una referencia directa a las representaciones sociales producidas en él para hablar de Jorge Eliecer Gaitán.

Las películas seleccionadas para la investigación se encuentran ambientadas en los años 40’s, específicamente en el año de la muerte de Jorge Eliecer Gaitán, en las tres: Canaguaro, (1981), Cóndores no entierran todos los días, (1984) y Confesión a Laura, (1990) hay momentos donde de forma explícita se hace mención del asesinato, ya sea por vía oral en los pueblos, o por medios de difusión pública como la radio o el periódico. Esta alusión al acontecimiento las sitúa igualmente durante la renombrada época de la *Violencia*, y determina a nivel histórico porqué de muchas de las escenas, diálogos y demás expresiones que proyectan las cintas. Es importante resaltar que las películas encuentran cada una, una forma distinta de narrar las vicisitudes del país en dicho momento, retratando no sólo el desafío de asumir la ausencia del líder político, sino además la aparición y reunión de diversos actores violentos que se insertan en la realidad del país.

La ola de la violencia, como fue denominada por el historiador David Bushnell fue producto -en parte- del cambio de administración en 1946, una vez asesinado Jorge Eliecer Gaitán, finalizada la coalición entre liberales y conservadores, los miembros de ambos partidos iniciaron una guerra civil no declarada que duró hasta comienzos de la década de 1960. (Bushnell, D. 1994, pg. 279). Las cintas anteriormente mencionadas retratan en gran medida estos espasmos de conflicto que eran cotidianos a finales de la década de los 40.

Por otro lado, en el mundo del cine latinoamericano empezaban a darse cambios en la forma cómo esas perspectivas dramáticas, o de hechos acontecidos en los territorios iban a cobrar fuerza en el proyector. El séptimo arte tuvo diferentes formas de manifestar sus ideas sobre la vida y la conexión de muchas historias con el complejo mundo que las rodeaba. El cine de los 60s y los 70s recusaba lo nacional, lo tradicional, [de alguna forma el folclor, buscaba más bien construir] nuevas nociones de lo popular, una nueva forma de lo nacional ahora

latinoamericano en un sentido estético y geopolítico, (Bernini, E. 2016, pg. 5). Estas formas son respuesta a los contextos de represión, incluso eliminación y exilio de cineastas debido a las dictaduras, lo que empieza a construir una reflexión sobre las estrategias sistemáticas de los regímenes y cómo se pueden proyectar “utopías políticas de liberación”, (Bernini, E. 2016, pg.5).

Este terreno labrado en cuestiones ontológicas en el cine es propicio para el cambio que finalmente se da en la década de los 80s y principios de los 90s, lapso en el que se filman los largometrajes ya señalados. El cine realizado en esta década es un cine que según Emilio Bernini articula respuestas de críticas y autocríticas, reubica las funciones que los cineastas le atribuyen a sus filmes y a sí mismos, repensando la función del director de cine. Este cambio no está centrado exactamente en el reconocimiento de los rasgos latinoamericanos, sino por el contrario en la búsqueda de su carácter inédito deconstruido, no heredado. Este último aspecto es uno de los más desarrollados desde la estética pues el *Nuevo Cine Latinoamericano* no se preocupa en demasía por la cuestión técnica y artísticamente lograda del cine perfecto, que bien podría ser llamado “cine reaccionario”, (Bernini, E. 2016, pg. 6), sino que se ocupa de crear un estilo propio: la *imperfección cinematográfica latinoamericana*, (Bernini, E. 2016, pg. 6) cuestión que quiere construir un *sincretismo propio del arte cinematográfico de la región*, (Bernini, E. 2016, pg. 6). Este conjunto de elementos recurre no solo a la construcción de una identidad latinoamericana a nivel político, sino también al encuentro del valor propio popular y descolonizado del cine. El último aspecto importante es el de la construcción de la subjetividad: “los filmes de los 80s suelen reformular lo político, releerlo o interpretarlo ahora desde perspectivas subjetivas”, (Bernini, E. 2016, pg. 11).

El cine colombiano en ese período da cuenta del cambio en la forma de construir los relatos y es muestra de que a través de las historias propias se pueden conducir simbologías de lo político, lo social y demás. En este lapso se da una explosión de historias en el cine que responden a dramas singulares, que hablan de los sujetos más simples de la sociedad y generan alrededor de estos todo un testimonio del estado de las sociedades, refieren hechos domésticos, historias que a simple vista podrían ser las de cualquier persona que se acerque a las cintas, habite o conviva en lugares viviendo situaciones similares a los de los más

sencillos personajes. El cine colombiano deja mucho de lado el género documental para dar paso a filmes sobre el amor, la dicha, la ira, o la desgracia del taxista, del abuelo, el narcotraficante, el jornalero o la ama de casa.

Así pues, la producción cinematográfica colombiana va mediando conceptos para inscribirse de alguna forma a la tradición del cine político Latinoamericano y llegar a la dirección de películas como: *Canaguaro*, (1981), que cuenta la historia de un sujeto llamado con ese nombre particular, y a partir de allí, narra toda la situación política del país y del partido liberal a través de su voz, este exclusivo personaje sufre todo tipo de peripecias medianamente cotidianas en su contexto. La premiada cinta *Cóndores no entierran todos los días*¹, (1984) transcurre desde la perspectiva de un notable protagonista que por momentos parece el amo, dueño y señor del destino de la tranquilidad o zozobra del municipio de Tuluá en el Valle del Cauca, retrata a la perfección costumbres, oficios, alcances de la institucionalidad y su lado paraestatal, todo a partir de la vida de León María Lozano y *Confesión a Laura*, (1990), es quizá el filme más íntimo de los tres, pues no solo transcurre en un apartamento tras el encierro por los estragos de *la violencia*, sino que expone las relaciones interpersonales como el eje central del relato adornándole con fuertes referencias al nueve de abril del 48. Estas referencias constituyen entre líneas algunas de las ideas de representación social sobre Jorge Eliecer Gaitán en el cine en Colombia, especialmente en esa época. Son las películas que para el momento más le recogen y buscan mencionarle de una u otra forma, cuestión que convoca esta investigación., el cómo estas cintas lo retrataron a él, además de cómo hicieron uso de diversos recursos para hacerle figurar a lo largo de sus proyecciones son algunas de las principales inquietudes.

La cuestión primaria de su representación no se resuelve únicamente en la visualización de su imagen como el líder, el padre, el ciudadano, el abogado o el defensor de derechos, sino que busca contrastar todo el entramado de sus ideas y pensamiento expresado en diversas simbologías, las cuales se expondrán respectivamente. Al hablar de representación política,

¹ Premio al mejor actor. Festival de Chicago, Estados Unidos, 1984. Premio al mejor actor. Festival de Huelva, España, 1984. Premio de la crítica. Festival de Huelva, España, 1984. Mención del Jurado. Festival de la Habana, Cuba, 1984. Premio de la mejor Opera Prima. Festival de Biarritz, Francia, 1984. Premio de la Asociación Francesa de Cine de arte y ensayo. Festival de Biarritz, Francia, 1984. Mención del Jurado. Festival de Figueira da Foz, Portugal, 1984. Premio a la mejor película y al mejor actor. Binal de Bogotá, Colombia, 1984.

nos remitimos a la indisoluble conexión entre los conceptos de lo social y lo político, además de sus formas para encontrarse en el marco de las democracias. Esta monografía encuentra que en medio de lo que se legitimó como un régimen democrático para la época (década de los 40), fue propicio para gestar una idea incluso de unidad política, pero al mismo tiempo de rompimiento con un status quo, de cara a lo que en conjunto representó o no Jorge Eliecer Gaitán.

El cine ha sido espacio, discurso, e imagen que recoge momentos, historias, y relatos. En medio de todos estos, se erigen ideas o silencios que dan cuenta del carácter de los hechos que en su realización y posterior proyección pueden hallarse. El cine como recurso de la imagen ha sido la continuación en movimiento de expresiones como la fotografía y la pintura, rescatando su capacidad discursiva entramada en guiones, tomas y otros recursos. Jorge Eliecer Gaitán ha sido objeto de estudio de distintas disciplinas, especialmente de las ciencias sociales y humanas para hablar a nivel histórico, político, social, incluso económico como un sujeto de reforma.

Todos estos resultados expuestos están atravesados por una metodología clave en la observación del cine como lo es el análisis de imagen. Esta metodología, como su nombre lo indica se centra en las imágenes y su capacidad de darnos mensajes. Es un ejercicio dificultoso siempre que “la complejidad que lleva consigo una imagen es considerable. Sea cual sea la perspectiva -artística, histórica, técnica, cultural, antropológica- escogida”, (Mundó, 2013, pg. 348). Por esta misma complejidad es que en el presente trabajo de investigación se centran categorías como la representación, la imagen y el gaitanismo para poner límites, además de focos en el análisis y poder así responder con la metodología sin olvidar el objetivo de la monografía, más bien valiéndose de esta como ruta facilitadora. La observación detenida de las películas y la construcción de un plan de escritura es base fundamental para crear núcleos de atención que se correspondan con el desarrollo lógico del texto.

La monografía está estructurada de forma que responda a los aspectos claves, no solo en la construcción de una película, sino además en factores que permitan captar la representación de Jorge Eliecer Gaitán y expresarla de forma clara. En la primera parte se habla específicamente sobre la materialidad de los escenarios fílmicos y cómo ilustran contextos

concretos. En el segundo capítulo la atención está puesta en la imagen, su importancia, capacidad técnica, simbólica y visual, teniendo en cuenta que el cine es una sucesión de imágenes que logra cuadros complejos que expresan importantes contrastes con imágenes reales de otras épocas. Estas serán expuestas por medio de un ejercicio gráfico buscando contribuir al relato histórico y político de los hechos. En el tercer capítulo, último en términos temáticos se quiere exponer el gaitanismo como la crónica de un símbolo, es decir, la historia del movimiento, su relevancia política nacional, su aparición más clara durante los días del Bogotazo y su constitución alrededor de la imagen, pensamiento y liderazgo de Jorge Eliecer Gaitán, para así transportarlo al análisis de sus posibles expresiones en lo fílmico como discurso e imagen, específicamente en los tres largometrajes analizados.

En las conclusiones se exponen no sólo los hallazgos centrales de la investigación, sino que se realiza una importante invitación a volver la vista al cine como una fuente que se expresa de muchas formas y fomenta el envío de mensajes que están para ser escuchados y analizados, especialmente por la ciencia política. Disciplina que está en condiciones de considerar las distintas expresiones del poder político, cuando este se presenta desde la institucionalidad, o cuando se despliega desde la base social como un refugio espontáneo y una forma de reivindicación. Así pues, en el caso específico de Jorge Eliecer Gaitán y todo el fenómeno socio-político que suscitó su aparición en la vida pública nacional, podemos encontrar las dos caras del mismo concepto aglutinado en diversas expresiones derivadas de su filiación institucional con el Estado; la pertenencia a un partido Político, su participación como funcionario público en algunas de las administraciones locales, regionales y nacionales, hasta la gestación de un movimiento socio político de características populares fuertes como lo fue el Gaitanismo, elementos de gran pertinencia para el estudio de la ciencia política y su prevalente relacionamiento con el cine como objeto de análisis.

Los hallazgos de la presente monografía encuentran un lugar en estas distintas consideraciones, y son la principal demostración de que, si bien hubo una pretensión de conversar alrededor de la figura de Gaitán, en medio del desarrollo cinematográfico se dio además el uso de otros recursos que nutren la reflexión no solo desde la representación social del personaje, sino también desde la relevancia del contexto y las diferentes formas de abordarlo y expresarlo teniendo como centro lo acontecido el 9 de abril de 1948.

1. CAPÍTULO I: EL CINE Y SU CAPACIDAD DE REPRESENTACIÓN

1.1 Relación entre conceptos: cine y representación

El cine como concepto, técnica y estrategia audiovisual ha inspirado definiciones, debates, reflexiones y cavilaciones importantes a su alrededor, recordando porqué constituye un lenguaje, una forma, una estructura y sobre todo, -para quienes prodigan gusto y amor por este-, un arte. Una de sus descripciones más comunes lo define como una técnica, pues su realización conlleva procesos que buscan materializar ideas, en concordancia con un cierto sentido del arte, la estética y la capacidad representativa que tiene este para conjurar dichos factores y lograr un ejercicio no sólo a nivel técnico, sino también a nivel estético. De la capacidad del cine en sí como recurso, y quienes dan vida a los procesos detrás de este constan los resultados y las interpretaciones posteriores que puedan darse. Estas interpretaciones recogen infinidad de sentidos, aseveraciones, pensamientos, sentimientos y análisis que puedan devenir de la proyección del filme, sin importar a quienes éste vaya dirigido. La atribución de sentipensares a la observación, análisis y debate que permite el cine como muestra de ingenio, puede deberse a la disposición de diversos factores que se encuentran en algún punto con los espectadores y sus expectativas. Esto quiere decir que, en algún punto el cine dispone de momentos, relatos, argumentos, incluso imágenes que conectan con las personas, y sus distintas percepciones sobre el mundo.

“Artaud afirma que el cine participa del pensamiento, lo que quiere decir es que el cine es poseedor del poder peculiar y sobrecogedor que distingue y constituye la fuerza del pensamiento comprendido como ideación, esto es, del

pensamiento como la acción por la cual se puede representar y hacer comprender formas (εἶδος²) esenciales del universo”, (Matamoros, 2001, pg. 176).

El pensamiento, puede decirse que constituye el impulso primordial del ser humano al analizar y construir ideas o percepciones sobre su entorno. Ese entorno lo llena de cosas, le provee en exceso historias, situaciones, personas, manifestaciones del mundo en infinidad de formas, que bien dice Artaud, pueden comprender ese desenlace del cine como un espacio que necesariamente acoge el pensamiento y lo empuja a cumplir expectativas, generar reacciones o como expresa el título de este apartado representar, en el sentido más llano de la palabra. Representar constituye una necesidad, para algunos, y desde la psicología, específicamente el concepto de la representación cognoscitiva se ha hecho hincapié en que este requerimiento de las sociedades y los individuos se da toda vez que “el conocimiento no puede implicar, en todos sus niveles, un contacto inmediato con la realidad conocida”, (Llano, A. 1999). Esta cita planteada por el filósofo Alejandro Llano³, incita incluso el debate entre la realidad sensible, la no sensible y las representaciones que hacemos de ellas por nuestros propios medios.

Cuando se reflexiona acerca del porqué de las representaciones sociales, se puede cuestionar precisamente qué es eso que las dota de carácter y las aleja o acerca unas más de las otras. Hay que darle a la Representación el carácter categórico y sentido que tiene cuando de evaluar su relevancia se trata, sin quedarnos con esa básica visión de la superficialidad de las cosas, que como podría decir Heidegger estén tan acorde con nuestro modo de vivir en *la sociedad como espectáculo*. Asistimos entonces a la búsqueda de proporción entre un material audiovisual y su relación con la representación de Jorge Eliecer Gaitán, a fin de determinar de qué tipo de relevancia pudo encarnar o qué mensaje buscaba hacer un bosquejo de su figura, carácter o discurso.

² Se conserva la palabra en su idioma original, por respeto a la cita textual de la autora. Esta palabra designa especies, formas, tipos, etc.

³ Alejandro Llano, filósofo español. Madrid, 1943.

1.2 El problema de investigación

El concepto central que rodea la cuestión investigativa de esta monografía es la representación de Jorge Eliecer Gaitán en tres películas realizadas en Colombia⁴, escogidas especialmente por facilitar un acercamiento temporal y progresivo de las expresiones en cine. La inquietud por la representación busca indagar posibles ideas, imaginarios y demás aspectos que encuentran en una forma de arte como el cine un nicho y una expresividad. “La representación es un corpus organizado de conocimientos y una de las actividades psíquicas gracias a las cuales los hombres hacen inteligible la realidad física y social, se integran en un grupo o en una relación cotidiana de intercambios, liberan los poderes de su imaginación, (Moscovici, 1979, pg. 17-18) Esta definición del psicólogo social Serge Moscovici⁵ acota el primer factor de importancia para comprender por qué la representación aporta a la construcción de un relato social, que podría contrastarse incluso, como histórico dada su capacidad para hacer comprensible una serie de pensamientos e ideas. “La representación social es una modalidad particular del conocimiento, cuya función es la elaboración de los comportamientos y la comunicación entre los individuos”, (Moscovici, en Mora, 2002, pg. 7), dicha función de producción de conocimiento, puede enmarcarse también en la recolección de formas de comunicación que se producen entre individuos, colectivos, o bien,, formas de representación propias -en este caso- del cine, su diálogo con la historia y el análisis político de una “de las problemáticas clásicas de la ciencia política: las historias de sus gobernantes y del poder”, (Cobián, en Alcántara y Mariani, 2014, pg. 28). Este ejercicio de intercambio puede conectarse con las posibles expresiones propias respecto a Gaitán, sus formas de interlocutar con otras disciplinas, y las formas del séptimo arte para representarlo a él y su espectro político trascendente.

⁴ Kuzmanich, D. (1981). Canaguaro, Norden, F. (1984). Cóndores no entierran todos los días, y Osorio, J. (1990). Confesión a Laura.

⁵ Serge Moscovici. Rumania 1925-París 2014.

Uno de los objetivos entonces, es hacer lectura de las manifestaciones que bien podrían constituir una representación social de las cosas o personajes que habitaron espacios, y estuvieron en ciertos momentos con el político colombiano Jorge Eliécer Gaitán⁶. Al tener la representación social dos caras -la figurativa y la simbólica- es posible atribuir a toda figura un sentido y a todo sentido una figura, (Mora, 2002, pg. 7), es decir, pueden llevarse a cabo dos procesos por medio del análisis de los rasgos o expresiones que construyen representaciones sociales, pudiendo atribuir sentido a la figura de Jorge Eliecer Gaitán tras una lectura histórica del testimonio de su vida, obra y relevancia para el país, así como se podría partir de esas expresiones y así proveer una posible personificación que encarne esos valores.

Para Moscovici estas representaciones suelen tener un común denominador y es el de surgir especialmente en momentos de crisis o a partir de estos. En los tres filmes seleccionados la muerte de Gaitán es el suceso conflictivo, por medio del cual se construye todo un relato, es decir, alrededor de su muerte o la mención de esta de una u otra forma se genera un ambiente dentro del arte de las películas que da cuenta de las ideas, percepciones u opiniones que circundan este hecho. Aunque el problema de investigación no está focalizado en el hecho de su muerte, puede apoyarse en esta para encerrar un aspecto material o paisajístico en un análisis de este tipo, además de la contextualización del país; sus ámbitos urbanos y rurales durante algunos de los años en que se delimita la interrogación.

“El representar corresponde a un acto de pensamiento, enfatiza la participación activa y creativa de los grupos en la interpretación de la realidad, construcción y cambio”, (Pacheco, 2015, pg. 20), el sentido de estas expresiones es importante para generar esos “universos de opinión” que menciona Moscovici, los cuales organizan información que los sujetos tienen sobre el entorno y su interpretación de este.

Entre otras cuestiones, en este primer capítulo se busca también contextualizar de forma suficiente, o al menos necesaria, el aspecto socio político de las primeras décadas del siglo XX en Colombia. La primera intención es retratar este entorno haciendo uso de recursos como el espacio, el material observado en la construcción de escenografías o locaciones

⁶ Jorge Eliecer Gaitán. Bogotá 1903-Ibid 1948.

naturales en las cuales se desarrollan las películas, teniendo en cuenta que son dos momentos distintos los que se logran representar, por un lado, el año 1948, año real del deceso del político colombiano Jorge Eliecer Gaitán y los años en que son filmadas las películas: *Canaguaro, 1981*, *Cóndores no entierran todos los días, 1983*, y *Confesión a Laura, 1990*. Estos momentos, aunque distanciados por algunas décadas, expresan capacidades distintas no solo de construcción en el cine, sino de interpretación de la historiografía y su posterior representación.

1.3 Gaitán, su figura, su importancia.

Jorge Eliecer Gaitán, personaje público y político colombiano de los primeros lustros del siglo XX creció y se desarrolló como profesional en un contexto social y político difícil con los sujetos de su estrato social. El caudillo del pueblo -como fue llamado posteriormente- nació en “Las Cruces”, un sector empobrecido de Bogotá, conocido como <<barrio de la aristocracia caída>>, (Braun, 1985, pg. 79). En su familia contó con la fortuna de tener una madre maestra, quien propugnó siempre por la educación de su hijo apoyándole en sus aspiraciones al Derecho, a pesar, de la inclinación de su padre por un oficio práctico. En el trasegar de sus primeros años fue educado por su madre, -quien era señalada a nivel social por sus ideas progresistas, incluso feministas-, (Braun, 1985, pg. 80), después de poder acceder a la educación primaria, media y superior se fue dando a conocer como un buen orador, poseedor de una gran inteligencia. Su crianza estuvo mediada siempre por las ideas liberales de sus padres, ambos miembros de dicho partido, lo que hizo que en su día a día expresara comentarios de oposición constante al gobierno que se encontraba en el poder. Al finalizar su formación académica se dio a conocer en el ámbito público en varios cargos y ministerios. Se desempeñó como Alcalde Mayor de Bogotá, (1936-1937), siendo esta una administración centrada en la higienización de los campesinos y personas más humildes, trabajando además en su interés por acabar con la ignorancia y promover espacios de cultura y esparcimiento para los ciudadanos de a pie. Fue además Ministro de trabajo, higiene y previsión social, durante parte de la primera presidencia de Alfonso López Pumarejo en los años 1943-1944, Ministro de Educación en la administración de Eduardo Santos Calderón, específicamente del 40 al 41, y miembro de la cámara de representantes del congreso de Colombia desde 1929 hasta 1931. Jorge Eliecer Gaitán fue un aguerrido jurista y un líder

aclamado, su trayectoria política en el sector público estuvo siempre acompañada de críticas y valoraciones despectivas por parte de la oposición, especialmente los conservadores, y algunos liberales más ortodoxos que temían no solo su capacidad de convocatoria, sino sus heredadas ideas progresistas aclaradas y fortalecidas durante su estadía en Italia. El liderazgo de Gaitán constituyó un especial capítulo en la historia colombiana y un importante hito en el llamado “populismo latinoamericano”, pues, aunque Gaitán no logró desbordar la realidad con un posible ascenso al poder, (Braun, 2008, pg. 375) fue pieza importante en la dinámica política de la primera mitad del siglo XX, por las particulares circunstancias del entorno socio político en el cual se desenvolvía.

El 9 de abril de 1948 es recordado por la historia como uno de los días más convulsionados y violentos en el país, ya que el ánimo de destruir, vengar o simplemente saquear se extendió por todo el territorio nacional, dando espacio a días enteros en los que no fue posible establecer un orden social debido a los enfrentamientos directos de la población con la fuerza pública, incluso entre ellos mismos por la pertinencia de un partido u otro. Tras conocer el contexto que precedió, aconteció y fue posterior a Jorge Eliecer Gaitán podría concluirse su importancia. Él fue un elemento imprescindible de comprensión de la realidad política de la década del 30 y el 40, además de ser fundamental militante del partido liberal y símbolo del inicio de una época inolvidable para el país.

1.4 Representación de los espacios: la materialidad de los relatos

Para analizar el material cinematográfico hemos de mencionar con él, los espacios donde se desarrollan los argumentos de los filmes. Este apartado no busca comprender el espacio únicamente “como una realidad material, como un contenedor de la actividad humana, reduciendo el concepto a la imagen de un recipiente material y físico, ajeno al ordenamiento significativo de las prácticas sociales”, (Aguado, J. Portal, M, 1991, pg. 37), sino también dotar de significado a través del análisis de la espacialidad, materialidad y con ella la variable insustituible del tiempo (contexto), el cual es útil a la construcción de un imaginario real y concreto sobre las condiciones de dichos lugares. La idea de lugar está relacionada con las conexiones emocionales, entre el entorno físico y los seres humanos. La trascendencia de una localidad no necesariamente está asentada en el espacio físico por sí mismo, sino en cómo el

espacio es o en cómo fue usado”, (Peralta, 2015, pg. 141), esta afirmación provee luces acerca de la necesidad de buscar en la existencia de los espacios que son y fueron habitados por los sujetos y/o personajes que escriben ciertos segmentos de la historia con su palabra viva, testimonios o percepciones de esta. La espacialidad es una categoría importante para empezar a determinar en qué dirección podríamos hablar de representación, por su capacidad de construir imaginarios.

El filme Canaguaro transcurre en los límites de los llanos orientales, proveyendo paisajes muy variados, pues en esta parte del país confluyen distintos panoramas tales como zona selvática, la planicie y la zona montañosa, específicamente donde confluye la cordillera oriental. El momento histórico en el que ocurren los hechos retratados en este filme se dan posterior a la muerte de Jorge Eliecer Gaitán, en la capital del país y este suceso es expresado en el minuto 9:08 del mismo. El contexto empieza a ampliarse respecto a este suceso y se evidencian tensiones políticas importantes en el país, con consecuencias importantes en departamentos como el Meta y en general la zona de los llanos orientales del país. El Partido liberal, con quienes se vinculan los llamados chusmeros, como las primeras guerrillas liberales del territorio ordenan el cese a las hostilidades entre el mando legítimo y estas fuerzas que se han hecho a la defensa y control de ciertos territorios a través de la lucha armada.

Uno de los sitios de obligatoria referencia es: Bogotá, lugar donde se dio el asesinato del líder liberal Jorge Eliecer Gaitán, zona del país, donde se han tomado y se siguen tomando importantes decisiones en materia política, económica y demás en la actualidad. Bogotá, erigida como distrito capital cuenta con cierta autonomía administrativa que lo faculta constitucionalmente *para gestionar sus intereses*⁷. Esta ciudad que con el trasegar de los años se ha convertido en epicentro del mundo administrativo y empresarial tiene un pasado, específicamente en el siglo XX que volvió hacia ella los ojos del resto del territorio nacional, del mundo y dio forma al germen de una cruel época, aún recordada y en muchas ocasiones

⁷ Las cursivas las pone el autor de la monografía. Frase retomada del artículo de difusión “¿Bogotá no debería ser la capital de Colombia?”, encontrado en la sección de Actualidad de la página del Instituto de Estudios Urbanos de la Universidad Nacional de Colombia.

punto de partida para la explicación del conflicto armado y la historia de las primeras guerrillas, (punto sobre el cual se ahondará más adelante), **la violencia**⁸.

La capital del país, a mediados del siglo XX contaba aún con gobiernos conservadores que no fueron relevados en términos democráticos sino hasta entrada la década de los 30. “Uno de los problemas era simplemente que el liberalismo había estado lejos del poder por casi medio siglo”, (Bushnell, 2003, pg.251), razón por la cual los cambios no fueron necesariamente significativos. En palabras de David Bushnell, es por esto por lo que no se esperaban grandes transformaciones en las políticas oficiales del país con el ingreso al ejecutivo de los liberales. Esta premisa sitúa a los mal llamados *cachiporro*⁹, en un nivel moderado y en consonancia -como bien lo decía Jorge Eliecer Gaitán en algunos discursos- con la oligarquía conservadora. Así pues, uno de los relatos que han de hablar sobre la espacialidad y construcción de la ciudad de Bogotá es su gestión pública y administrativa.

Bogotá, ciudad que a inicio de siglo XX, “escasamente superaba los cien mil habitantes, a mediados de la década de 1930 contaba con un cuarto de millón”, (Bushnell, 2003, pg. 255), dados algunos fenómenos como la migración campo ciudad, o incrementos en las tasas de natalidad de la ciudad. Estos factores están vinculados con el incremento de los niveles de urbanización y/o poblamiento de la ciudad, lo que puede incluso modificar la estética del vivir y habitar los espacios, por lo que el espacio material de la capital bogotana se debatía entre el centro histórico y administrativo del distrito, el país y las periferias planas que resignifican dicho concepto con sus paisajes entre lo urbano y aún una esencia de lo rural.

La ciudad de Bogotá podría definirse, por sus muchas variables en la época como un espacio de variada infraestructura, pues la estratificación social era un factor definido a través de la estética de los lugares, incluso de las personas que los frecuentaban y habitaban, razón de más para comentar por qué es posible rastrear en la materialidad de los espacios ciertos rasgos que nos pueden guiar a una coherencia social y política entre gobernantes y gobernados. Esta

⁸ Violencia se denomina a la época donde al interior del país y entre miembros de este se dieron luchas de corte político/ideológico, económico y social entre otras. Algunas fuentes la estiman desde el año 1925, otras desde 1946-1948, coincidiendo únicamente en el momento de su finalización: 1958, con la creación de la estrategia del Frente Nacional.

⁹ Cachiporro, es una denominación con la cual solía calificarse a los miembros del Partido liberal especialmente durante la época de la Violencia.

afirmación puede ser aplicada para cada uno de los lugares sobre los cuales hemos de referir alguna clase de relación con el caudillo liberal y su posible argumento en torno a este. Bogotá es el epicentro de realización de la película *Confesión a Laura (1990)*, largometraje en el cual las vistas sobre el entorno material que rodean a los personajes no son muy amplias ni expuestas en gran detalle, pero retratan una serie de condiciones previas y posteriores al suceso del Bogotazo en una posible zona específica de la ciudad. Dichos planos, u observaciones serán retratados de forma más puntual después de realizar los contextos históricos de los lugares, a fin de darles rostro a dichas espacialidades.

Los tres lugares donde se desarrollan las películas cuentan todos con una forma, una expresividad y una coherencia construida entre elementos materiales, discursivos y artísticos que serán tenidos en cuenta para el análisis. Los llanos orientales, Tuluá y Bogotá son los focos del capítulo en cuestión, es importante mencionar los lugares como factores importantes de análisis porque tanto los espacios como los materiales con los cuales se compone la realidad hablan de gran parte del discurso cultural. Así pues, en los próximos apartados de esta parte del texto estarán detallados, película por película dichos elementos.

1.5 Canaguaro: un retrato vivo de indignación

El relato material de la película Canaguaro versa en una serie de contextos distintos de los que se ocupa el director siendo y haciendo explícitas las particularidades de éste. En un primer momento se tiene la exposición de imágenes reales del 9 de Abril de 1948, día en que fue asesinado Jorge Eliecer Gaitán y que sin tener una conexión directa en términos de guion con el filme es reseñado entre fragmentos de vídeos, fotografías y una narración de fondo que nutre la comprensión y pertinencia de los fotogramas expuestos. En un segundo momento, se observan las primeras fotografías de los protagonistas y las locaciones como tal de la película, la cual con un ritmo propio de la región ilustra gran parte de las peripecias que atraviesan a lo largo de la película, este momento es rico en análisis de fotografía pues permite hacer un primer contraste con el paisaje de lo rural y lo urbano. Este es el primer trance entre la narración histórica y el desarrollo de la película como tal. Los espacios que a continuación se muestran son los propios de los llanos orientales y los vistos por la guerrillerada liderada por Canaguaro a lo largo de su trayecto, siendo estos los de mayor

despliegue, caracterizados por su carácter rural, precario e incluso de abandono por el estado y la perspectiva de desarrollo observada en otros contextos como el de la ciudad. La aparición y posterior fragmentación de estos posibles momentos permiten descomponer el relato de la materialidad haciendo uso no solo de elementos materiales por su existencia en sí, sino la capacidad de analizar estos a través de visiones sociales, culturales, económicas y naturales respecto al paisaje con mayor detalle. Las descripciones realizadas a continuación son fruto de la descomposición temática y visual de los momentos en que el filme nos está conversando acerca de los espacios, los lugares geográficamente hablando y la construcción que el ser humano con sus capacidades materiales y sociales produce en ellos, situaciones que generan simbiosis con el ambiente, los entornos y nos hablan de algo más que imágenes aleatorias o paisajes.

La primera imagen observada en el filme *Canaguaro*, después del logo de Producciones Alberto Jiménez, muestra una fotografía de Jorge Eliecer Gaitán aparentemente extendiendo su mano a otros sujetos a su lado. No es la imagen del caudillo lo que nos convoca en este primer capítulo, por lo que pasaré de largo el hecho de su presencia no sin antes resaltar que es su retrato el que da apertura al discurso del narrador y el posterior relato sobre el destrozamiento ocurrido en Bogotá, precisamente ese viernes 9 de abril de 1948. La aparición de Gaitán sirve para comprender que su asesinato fue el detonante de la tragedia que en términos materiales y sociales sufrió la ciudad y muchos poblados del país. El narrador, tras un pequeño fragmento de la voz del líder político empieza a describir fielmente cómo lucía Bogotá dicha tarde y cómo transcurrieron estos días de angustia. Los vídeos empiezan a reproducirse y en ellos, teniendo en cuenta que son imágenes reales de la época pueden observarse las multitudes perdidas entre llamas, orbitando estructuras que arden y cuerpos en las calles que dificultan el tránsito de los indignados o de aquellos que buscan escapar al fragor de la venganza. En el momento en que el narrador pronuncia “La violencia que hacía ya tiempo se abatía soterradamente sobre los campos de Colombia, se desata ahora en Bogotá”, empieza un despliegue aún mayor de algunas de las imágenes más crudas de aquel día. Hombres que vestidos de formas diversas empuñan machetes y palos en señal de lucha, multitudes que ocupan completamente calles y plazas siendo enfocados con gran dificultad por el exceso de humo que circunda los espacios. Las casas tradicionales bogotanas con portones, puertas y ventanas altas hechas en madera se ven arder y algunas incluso caerse ante la inclemencia

del fuego. La mayoría de las estructuras presentadas se pueden observar en peligro de derrumbamiento, ya sea por las llamas o por servir de trinchera a muchos en sus enfrentamientos locales, en las avenidas se ven gran cantidad de fogatas hechas con material restante de la destrucción de enceres que bloquean el paso de automotores y dificultan el paso de transeúntes, algunas personas se desplazan en dirección contraria a la turba siendo arrolladas por la misma. En general, el paisaje bogotano deja ver que el epicentro, al menos del cubrimiento por medios de comunicación o curiosos se dio en la parte histórica de la ciudad, es decir, el centro de la misma, la carrera séptima, sus alrededores y demás lugares que se encontraran cerca del palacio de gobierno, donde se sabe por reconstrucciones históricas que se dirigieron muchos de estos sujetos en busca no sólo de venganza, sino de respuestas sobre el “crimen del siglo”¹⁰ y su futuro, ahora sin el aclamado Jorge Eliecer Gaitán.

Cabe destacar que, la observación de estos vídeos es algo complejo dada la calidad de estos, además de que su aspecto es color sepia, lo que especialmente durante tomas de la noche solo proyecta el fuego en el lugar dejando en total oscuridad el resto de los espacios u objetos. A pesar de estas dificultades de observación la narración superpuesta encuentra momentos muy interesantes en los que conecta con las imágenes y el crudo aspecto de estas, exhibiendo cadáveres en las calles, algunos en grupos, recogidos sobre pilas y otros dispersados aleatoriamente con signos de violencia tirados especialmente en las aceras de la Capital, muchos de estos están emparamados por la lluvia, otros se encuentran tapados con bolsas negras, telas, incluso sombreros. Estas imágenes que hacen del espacio un retrato de horror y crueldad son las que ofrecen una luz a la imaginación para dar reconstrucción física no solo al relato histórico, sino a la disposición de la pequeña revolución acaecida esos días en Bogotá y en Colombia. Estos hombres que, atrincherados se dieron a la lucha, a la destrucción y otros a la fuga son los mismos que entre oscuridad y escondites abren fuego dejando entrever en la última toma de estas imágenes reales de 1948 el destello de la pólvora de sus armas, como último testigo del ambiente mortecino y agreste que cerraba la noche.

¹⁰ “El crimen del siglo” (Torres, 2006), referencia hecha al libro de Miguel Torres titulado de esta manera, que a través del género de la ficción cuenta gran parte del asesinato de Jorge Eliecer Gaitán desde la perspectiva de Juan Roa Sierra, su presunto perpetrador.

Una vez finalizada la exposición de imágenes reales de abril del 48, empiezan a pasar en secuencia y durante los créditos respectivos de la película ocho fotografías propias del momento de filmación. Estas fotografías, no buscan ser solamente un recuento de lo ya producido, sino hacer las veces de abre bocas estético y espacial de los personajes y algunos momentos recordados dentro del guion. Entre todas ellas exponen los personajes, por ejemplo, la guerrillerada en general aparece en al menos cinco de estas fotografías situados en campos abiertos, generalmente planos con montañas al fondo, o en su defecto atravesando pequeñas colinas a caballo, cruzando ríos, llevando siempre en sus manos armas o machetes para destapar los caminos.

1.6 Análisis socio-espacial

La película “Canaguaro” fue pensada por el director Dunav Kuzmanich¹¹ ubicada temporalmente en años que “desde su aspecto político social, encuentran una expresión particularmente significativa entre 1949 y 1953, con la aparición y desarrollo de una fuerte movilización armada de campesinos “liberales” en los Llanos orientales”, (Mateus, 2007, pg. 36). Este contexto temporal y espacial sitúa necesariamente una noción de ruralidad que está basada en la dicotomía urbano/rural, campo/ciudad que ha sido tan explicada desde las diferencias físicas, sociales, incluso de cobertura de una serie de derechos que son saneados en una u otra. “En Colombia el término rural ha sido definido como lo residual de lo urbano, teniendo como características principales la vocación agrícola, la carencia de oportunidades y el rezago en términos de servicios básicos”, (Tobón, S. 2019, pg. 4), esta definición provee diferencias básicas entre un entorno u otro, por lo que en esta película se justifica bastante bien el aspecto de los paisajes y las diferencias esenciales con otros escenarios que a pesar de situarse en la ruralidad traen consigo ese sello de lo urbano que representa la separación entre unas formas de vivir u otras según los lugares donde se habita.

Es importante aclarar que “Canaguaro” “no se efectúa en Los Llanos, sino en el valle del río Magdalena, en Méndez, cerca de la ciudad de Honda”, (Mateus, 2007, pg. 39). El bajo presupuesto de la película trasladó el relato primario de la vereda Canaguaro, poblado del municipio de Granada, departamento del Meta colombiano, lugar donde crece el protagonista

¹¹ Director, guionista y cineasta chileno, radicado en Colombia. (1935-2008).

al paisaje del departamento del Tolima. Estos paisajes representan espacios geográficos distintos del país, los llanos orientales se encuentran dentro de la jurisdicción de la Región de la Orinoquia y el departamento del Tolima hace parte de la Región Andina, ubicada en el pleno centro del país y atravesada por las cordilleras central, oriental y occidental, dando origen a sistemas montañosos, valles, cañones, mesetas, entre otros, en cambio los llanos orientales se caracterizan principalmente por ser paisajes de planicie.

Estas diferencias planteadas entre el tipo de geografía de las zonas pretendidas para el rodaje y las que fueron accesibles a la realidad del presupuesto son importantes planteamientos en este apartado ya que el foco versa sobre el espacio y la materialidad. Si bien, la película a grandes rasgos en la sinopsis plantea estar situada en los llanos orientales, cumple con su función dentro del argumento de ir desplazando los personajes conforme a las geografías que se pudieron ir observando, es decir, en el filme se mencionan pueblos en el Tolima como Méndez, Páez en el Cauca y otros como el Calzón de Oro, lugar situado cerca a la Quebrada del Darién donde se da uno de los momentos de tensión más ilustrativos y concluyentes de la película. Estos lugares son principalmente espacios rurales, donde prima la vegetación y el aire de campo. Las calles de los poblados donde se situaban los personajes eran en su totalidad caminos destapados, solo algunas casas contaban con aceras en material y la mayoría de estas estaban fabricadas en bahareque como era común al momento de la filmación de la película (1981). En zonas rurales de Colombia, aún se conserva mucho la estructura de la casa grande, campesina, estas casas suelen tener el piso en tierra y no cuentan con ningún tipo de estructura diferente a un primer piso de amplios salones y un baño en el exterior, estas fincas o casa fincas, en las locaciones de esta película se pudieron observar este tipo de construcciones generalmente con techos cubiertos de guadua y restos de los cultivos de caña. Tanto en Páez, como en Méndez, únicos poblados donde se observa un pequeño grupo poblacional las casas están dispersas a lo largo de las calles en tierra que apenas cuentan con algunas rocas grandes que en esquinas funcionan como rocas o escaleras para ingresar a algunos hogares. Lo normal era observar algunos animales transitando libremente por estos pueblos y siendo alimentados, por conocimiento previo y algunas disposiciones de las casas se asume que el calor en los llanos orientales generaba que las personas mantuvieran las puertas de sus casas abiertas y en las afueras de estas dispusieran espacios para sentarse a conversar tales como banquitos o trozos de madera. Por el lugar en

donde se graba la película (zona rural) y las condiciones socio económicos que se busca retratar, se hace uso de velas para la iluminación, común además por la relevancia que tienen los altares religiosos como es observado en la casa de los padres de Canaguaro en la escena *flashback*¹² sobre la finca de sus padres. Este tipo de lugares eran lo común en la población de a pie que producía alimentos o se dedicaba a la ganadería, pues en el caso de la Hacienda La Plata, donde se reunieron con Los Lesina, -personajes que representaban la regencia del Partido Liberal en la zona- las condiciones materiales eran muy distintas, allí podían observarse muros de adobe cubiertos de otro material mucho más fino, techos de madera o teja de barro y bellos jardines circundando comedores encerrados en rejas y ventanas de vidrio, esta casa está pintada con colores cálidos. Esta Hacienda es el lugar más amoblado que se observa en la película lo que pone de manifiesto la capacidad adquisitiva de unos actores o de otros a nivel social, la forma de la cultura, asumir los espacios y su habitabilidad también suelen verse afectados por dichas diferencias, sin embargo, el elemento común que conservan unos y otros actores es el religioso que no es menos persistente en unos espacios o en otros.

Los recorridos visuales por espacios a lo largo de la película bien podrían situarse en distintos momentos, los espacios de reunión y debate de la guerrillerada son generalmente espacios abiertos, donde predomina la vegetación, los árboles, altos helechos, ríos bajitos para bañarse, amarrar las bestias y poder tener una cierta clandestinidad en sus reuniones. Los lugares de conversación con los directivos del Partido están mediados por espacios mejor dispuestos como Las Haciendas, reservando para el grupo de insurgentes siempre los alrededores, jamás se les ve en el interior de dichas casonas, aspecto de vital importancia para comprender cuáles son los lugares establecidos y socialmente aceptados o reservados para unos y para otros. Por otro lado, están los poblados donde se observaron escenas en lugares típicos como la cantina o la iglesia. En la cantina pueden observarse una mayor cantidad de inmuebles propios de la actividad como mesas, sillas, incluso camas de buena madera, es el único lugar en la película que cuenta con cuadros de otra denominación no religiosa como se observa en la velada entre trabajadoras sexuales y miembros de la policía del pueblo. En la iglesia la escena es de corta duración y es uno de los guerrilleros sobre el cual se desplegó el plano frontal y de fondo está

¹² “Técnica, utilizada tanto en el **cine** y la televisión como en la literatura, que altera la secuencia cronológica de la historia, conectando momentos distintos y trasladando la acción al pasado”. Fuente: Wikipedia.org

la edificación de color blanco, simple en su estructura y con un gran corazón de Jesús dispuesto en la fachada. Finalmente, tenemos a nivel espacial algunos lugares similares a los ya descritos que lucen en algunos aspectos diferentes, ya que se cuenta, por ejemplo, con luz eléctrica, incluso en alumbrado público. Muchos de los personajes que en escenas pasadas entregaron las armas según el argumento de la película son proyectados ahora en pueblos, que no es claro si eran los mismos que habían frecuentado pero que a simple vista lucen diferente. Otro ejemplo radica en las casas, las cuales se ven construidas con materiales distintos al bahareque, como adobe u otros, las calles, muchas de ellas pavimentadas con algún tipo de insumo, las aceras, accesorio no muy común en la filmación luce mucho más común y ordenado, también los techos se observan cubiertos con teja de barro, distintos de la paja u otros como se logró ver de forma más precaria en momentos anteriores. Este constituye el último momento que a nivel temático y en una básica división de la materialidad de los relatos tuvo alguna distinción. Recordemos que Canaguaro tiene dos momentos centrales para este análisis que constituyen un paralelo, no solo entre lo urbano y lo rural, sino en todo el significado que tienen dichas condiciones materiales para la comprensión de los elementos que componen los lugares habitados por personas y los paisajes que sirven de tránsito y refugio para la mayor parte de duración del relato.

1.7 Un valle de cóndores en “Tuluá”

Tuluá, municipio del Valle del Cauca, departamento ubicado en la región pacífica de Colombia. Este poblado vallecaucano es el epicentro de sucesos de la novela escrita por el Gustavo Álvarez Gardeazabal “Cóndores no entierran todos los días”, (1972), en la que -a modo de relato histórico- se cuenta sobre la vida y relevancia de León María Lozano, conservador irreductible y clave en el conflicto bipartidista nacional del siglo XX. Este cóndor, que sobresalió por encima de otros pájaros fue el responsable de mantener en alto la bandera azul de los conservadores en Tuluá, un pueblo mayoritariamente liberal. He aquí la particularidad con la cual se parte para opinar que fueron unos pocos en extremo comprometidos quienes sembraron terror en una tierra que transitaba al liberalismo político y que había lamentado al igual que en otras partes del país el asesinato de Jorge Eliecer Gaitán, candidato presidencial en 1948.

Empecemos con una primera similitud observada que da cuenta de un formato prominente en la década de los 80s a la hora de hacer y proyectar cine. Los filmes hasta aquí observados inician con fotografías o tomas de vídeos cortos (en el caso de *Cóndores no entierran todos los días*) que muestran los lugares, locaciones y espacios característicos donde van a transcurrir a mayoría de las escenas de la pieza. Este relato pensado inicialmente y según el libro se desarrolla en Tuluá, sin embargo, cabe anotar que fue rodada en Subachoque, municipio del Departamento de Cundinamarca, ubicado a 45 kilómetros de la ciudad de Bogotá. El director Francisco Norden, increpado por su asistente de dirección Mario Ribero Ferreira¹³, quién le pregunta, ¿por qué está filmando en Cundinamarca la historia de un hombre del Valle del Cauca?, a lo que el colombo belga responde: “yo sé cómo respira la gente en el altiplano, yo no podría saber cómo se vive y se respira en un valle”. De este comentario se desprende quizá una forma distinta de asumir el análisis espacial de la película, pues no es el mismo municipio real que existe en la geografía colombiana, el que condensa las situaciones del libro, pero sí pretende asemejarse a nivel contextual.

Las primeras tomas del filme, sobre el cual pasan los créditos respectivos a director, asistentes, productores, actores y demás colaboradores en el trabajo audiovisual son pues de Subachoque haciendo un énfasis inicial en ilustrar su espacio territorial con ciertas tomas lejanas, otras que pueden parecer incluso aéreas pues muestran el croquis de calles y estructuras desde lo alto. El espacio territorial ilustrado en esas primeras tomas se centran en el conglomerado del pueblo, una vista no muy detallada de las casas, pero una muy recurrente de la iglesia principal de la plaza, ya que esta aparece tanto en las tomas lejanas por su gran tamaño y en otras que le enfocan de lado haciendo de este edificio casi el precepto de entrada al parque del pueblo, se pueden observar colinas con algunos animales como bovinos y caballos circundando, algunos caminos de gran amplitud en su mayoría destapados y solo algunos hechos en otros materiales especialmente en la cabecera municipal, allí se observan además algunos automotores de corte clásico y elegante, entre otros elementos propios de los sectores más urbanizados, finalmente en una secuencia corta de vídeo se enfoca en

¹³ Tomado de un artículo de prensa de la Revista Semana titulado “Francisco Norden recuerda *Cóndores no entierran todos los días*”, escrito por Laura Martínez Duque el 4/3/2016. <https://www.semana.com/contenidos-editoriales/ficci-56-2016/multimedia/condores-no-entierran-todos-los-dias-francisco-norden-ficci-2016-cine-colombiano/47513/>

movimiento un paisaje rural sobre el cual transcurre un texto con letras color amarillo en el que se cuenta un poco acerca del contexto histórico-político de Colombia desde mitad del siglo XIX y los albores del XX, haciendo mención de la cuestión de las guerras civiles de principios, el acérrimo bipartidismo, y para terminar el inicio de la época de la violencia a raíz o recrudescida con el cruel asesinato del líder Jorge Eliecer Gaitán. Una vez finaliza este preludeo comienza la película y con ella iniciará la más detallada descripción de sus espacios materiales como pretende abarcar este capítulo.

La primera escena es la de una masacre en la Finca La Resolana, lugar en el que se logra observar por contados minutos una casa con escalones en concreto donde reposan dos cometas que estaban siendo antes elevadas por unos niños, el lugar tiene su zona de residencia donde hay una casa grande y alrededor hay algunos cultivos desde donde se oyen los primeros disparos del filme, el carro que ingresa al inmueble es un clásico automotor del siglo XX del que descienden dos hombres bien vestidos muy afanados. Este primer escenario introduce el ambiente rural en el que se desenvuelve gran parte del argumento de la película, al menos siendo el epicentro de mayor violencia, pero a nivel espacial siendo aquello que queda incluso en la sombra. El tránsito hacia la cabecera municipal de Subachoque, refiriendo los términos reales de la filmación vuelve a verse evidenciado en unas tomas altas del pueblo donde se observa prominente la Iglesia principal, siendo esta el centro de flujo de los demás sitios, instituciones o residencias que llenan el lugar. A partir, de este se disgregan los demás espacios frecuentados por los personajes y es en ella, especialmente en los domingos donde se dan las reuniones sociales más importantes convocando tanto a liberales como a conservadores. La basta iglesia es abordada de forma principal en algunas tomas donde se observan los personajes dentro de ella, acudiendo a los rituales católicos de precepto y en la cual se pueden anotar características distintas de otras estructuras de corte oficial, esta es sostenida por grandes columnas de tipo cilíndrico, su interior es de baja iluminación pues predominan candelabros dorados, que aunque de gran tamaño, le dan al recinto un aire opaco, cuenta con gran cantidad de mobiliaria aparentemente de fina madera, así como sus puertas. Esta iglesia conserva algo del estilo Neoclásico, pues su frente aún lleva puertas y ventanas en arcos, además del triángulo característico del clásico, del cual no prescindió su próxima corriente, tiene sobre su cúpula principal una imagen de Jesucristo, en la secundaria un ángel, todos estos en color blanco completamente sin ningún tipo de ornamento. Las tomas

enfocando a la iglesia y sobre todo saliendo de estas dejan entrever un pueblo mucho más ordenado, limpio y estructurado a cómo se podría observar desde el aire, las jardineras que circundan el espacio del parque a las afueras del templo tienen árboles de buen tamaño sembrados en su interior. Acerca de la condición social o los encerres observados en el sitio podría decirse que estaban en mejores condiciones que otros observados. Las calles, aunque no pavimentadas completamente tenían aceras que sí cumplían dicha condición al menos en los alrededores del centro del pueblo. Estas son transitadas por buenos modelos de autos para la época, similares algunos a los Ford Station Wagon de 1946, Chevrolet Bel Air modelo 1947, otros a los Chevrolet Pick up de la década de los 40. La circulación de objetos como los automóviles, al tiempo que transitan también las llamadas “zorras”¹⁴, nos muestra cómo conviven propietarios de distinta capacidad económica. Otro lugar emblemático de los pueblos en general era el mercado, espacio cultural no solo de comercio sino de reunión de personas. El mercado en este pueblo es pequeño, sencillo en su infraestructura, consta de algunos inmuebles y mostradores aparentemente en madera o tablilla que están pintando en su totalidad de color blanco y no tienen en su gran mayoría vitrinas de vidrio u otros materiales. Estos están cubiertos en tejas de zinc a muy poca distancia del suelo, es decir, que estos puestos de mercado son bajos, ya que predominan también los puestos en el piso con sencilla indumentaria donde campesinas y campesinos ponen en exhibición sus frutos y demás productos, allí se encuentra además la quesería donde trabaja León María, la cual consta únicamente con una mesa en baldosa blanca y una pequeña vitrina.

Otros espacios habitados en el municipio es por ejemplo el primer lugar donde labora el cóndor, curiosamente de propiedad de un personaje liberal en la historia, Don Gustavo Gardeazabal es la *Librería Cervantes*, lugar amplio de buen mobiliario, sillas, mesas y estantes donde reposan cantidad de libros iluminado con lámparas de luz eléctrica. El parque principal tenía un kiosco circular blanco en madera donde en una de las escenas estaba la banda sinfónica municipal, dando muestra de la capacidad de gestión del pueblo para proveer este tipo de espectáculos a los pobladores. También existen otros lugares cotidianos en los pueblos donde se dan importantes escenas, tales como; el Happy Bar, lugar de reunión sobre todo de hombres, acondicionado con los objetos propios de una cantina como mobiliario

¹⁴ Las llamadas “zorras” son vehículos de tracción animal que fueron utilizados popularmente, sobre todo en los pueblos para acarrear objetos, incluso personas.

básico, una barra para la distribución de productos y luces eléctricas tenues para su iluminación, la farmacéutica de Don Julio, provista de grandes estantes y productos propios del oficio para comercialización, la existencia de esta farmacia en el pueblo da cuenta de una visión mediana de necesidad de cierto tipo de servicios en el pueblo, lo cual les acerca a una visión un tanto más moderna de la calidad de vida, existen también en el pueblo otros espacios con ciertas similitudes estructurales como la Alcaldía Municipal, la oficina del directivo del Partido conservador donde León María se dirige a solicitar una beca para su hija Amapola, la cual estudiaba en el Liceo de señoritas del pueblo. Estos lugares cuentan con mobiliarios clásicos en madera oscura, algunas imágenes políticas y religiosas en sus paredes. La casa de Doña Gertrudis Potes, liberal renombrada del pueblo, a quien acudían por ayuda muchos de sus pobladores era una típica casa de pueblo de altos techos y amplios salones la sala de estar contaba con dos bibliotecas llenas de libros, una imagen religiosa en la pared y cómodos muebles para sus visitas. Tenía además en el campo una prominente finca de gran portón donde fue visitada por sus copartidarios del liberal, la cual contaba en su entrada con altos arcos y una casa grande de tejas en barro y buenos jardines que la circundan. Subchoque en la vida real, lugar de filmación de la película, pero “Tuluá” para efectos de la novela en que está inspirada, es un poblado característico de la Colombia del siglo XX que tenía un mínimo acceso a las novedades de la capital y de alguna forma estaba resolviendo las necesidades de la modernidad conforme se iban planteando, es decir, algunos espacios tan rústicos como humildes eran ubicados sobre todo en las zonas rurales, pero además era posible encontrar figuras notables que inclinados más a pertenecer a clases medias o altas quienes contaban con recursos, incluso indumentaria propia para facilitar aspectos tan básicos como la comunicación, pues en una escena aparece un antiguo teléfono que es utilizado por la empleada de León María, también el uso de edificaciones propias de la estructura burocrática de la República como la Alcaldía, la Oficina del Partido Conservador, entre otros dan cuenta de un estado intermedio de bienestar en el pueblo, al menos percibido en los personajes más destacados de la película. Cabe aclarar que esto último es en términos materiales como se pretende señalar el capítulo, pues el bienestar en términos sociales o políticos serán objetos de otros apartados.

La residencia de León María Lozano, *el cóndor*, es una casa antigua de una sola planta con amplios espacios en su interior como era característica de este tipo de casas del siglo XX. A

pesar de que en Tuluá existían edificaciones de dos pisos, de muros aparentemente en adobe luciendo mucho más modernos y pequeños que el resto de las viviendas, el protagonista de esta historia habitaba una casa medianamente antigua de puertas altas en madera, zócalo color azul rey y una amplia cera que la rodeaba, como se observa en casi todos estos tipos de domicilios. Esta contaba con un patio interior que circundaba con una acera otras partes de la casa, en una de sus esquinas se disponía de una especie de ducha rústica abierta, en la que se observa en una escena a León María bañándose cuerpo entero, haciendo uso de una manguera quien a diferencia de su esposa Agripina puede llevar a cabo una actividad desnudo, pues no cuenta con censura por parte de nadie dentro del hogar imponiendo su autoridad machista y conservadora. Ella, por su lado debía conservar compostura y pudor al momento de asear su cuerpo. En una escena está limpiándose con una toalla y León María le ordena cubrirse, mientras él permanece acostado en una cama grande, que tiene mesa de noche al lado con una clásica lámpara alimentada con energía eléctrica, de bombillo, con pantalla, base y tubo largo. El dormitorio está ocupado en su mayoría por la cama, ancha de altas barandas en madera, también tiene un gran altar con crucifijo, cubierto por flores, velas y un prominente espejo. En general su domicilio es una casa de condiciones propias para llevar un estilo de vida cómodo y amañado según la época, resalta la existencia de otro tipo de objetos memoriales que hacen parte de la decoración como lo son, portarretratos, y algunos objetos que bien podían significar algún tipo de lujo como un radio y cantinas para el agua caliente con bandejas y toallas para la limpieza individual del cuerpo o algunas partes como los pies, costumbre cotidiana sobre todo en el campo, o en los pueblos donde no habían aún cierto tipo de productos para la higiene exclusiva de partes del cuerpo, todo esto se encontraba en un espacio que bien podría decirse “tocador”, sitio donde las mujeres se sientan a realizar rutinas de belleza cómodamente o donde se disponen algunos elementos para acicalarse. Así pues, todas las descripciones materiales y espaciales descritas en este apartado dan pie a reflexiones respecto de la forma cómo los lugares o las cosas aportan a la construcción -en términos reales- de la historia y en términos representativos de relatos que mezclan la historia y la creación de cuadros gráficos para hablar de ella.

Las dimensiones socio espaciales que circunda la idea del espacio y el espacio en sí, dan cuenta de una necesidad de representación, que sí bien parte de una idea particular debe adecuarse a condiciones ajenas a su voluntad. El ejemplo de representar un municipio y en

la realidad contar con otro es una gran muestra de la capacidad adaptativa y creativa del ser humano para generar mecanismos de representación y jugar con elementos que van desde lo material hasta lo conceptual.

1.8 Bogotá en llamas: confesión a Laura

Confesión a Laura, es el filme que cierra la década de los 80 y da inicio a una nueva, siendo proyectada y estrenada en 1990. Su capacidad de proponer un escenario, guion y centro distinto, la hace de un carácter más íntimo e individual que las demás películas ya abordadas, en ella no hay personalismo, salvo por su nombre, pero no se percibe en un sentido político o estético, ya que la película versa sobre todo a nivel material en el habitar espacios domésticos aún en medio de la rebelión del 9 de abril de 1948. Se expone de forma lenta y cuidadosa los hogares que construyen la lógica del relato y se resalta de ellos, las y los sujetos que viven y conviven en dichos espacios generando una sensación de confianza vecinal y empatía entre los mismos, al tiempo que devela otro tipo de relaciones no solo de conveniencia y falso agrado, sino otra serie de sentimientos que afloran en medio del compartir un espacio por horas determinadas, haciendo confidencias determinadas.

El espacio público/privado, como la contraposición teórica que hace Hannah Arendt, (1958), entre el *oikos* (*casa*) y el *agora* (*lugar público y político*), son dos lugares de enunciación distintos, donde ocurren cosas distintas y se regula de una forma también distinta. El espacio público ha sido reservado desde la antigüedad para aquellos cuyos privilegios de diversa índole les permiten estar, pensar, opinar, este es el lugar donde ocurren los sucesos de país, que en películas como “Confesión a Laura”, (1990), son simplemente el exterior de dos casas. Bogotá, sus calles, sus callejones, bulevares y plazas son el escenario público donde se despliega la tragedia inicial: el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán, y son también el espacio donde se desatan la ira, el clamor y la búsqueda de respuestas de muchos por medio de la violencia y la intimidación. Por otro lado, está el espacio doméstico o privado, lugar donde se convive de forma íntima con otros bajo una connotación incluso familiar de pertenencia. Este espacio es el contenedor de muchas expresiones de corte personal que no se revelan o no son de cotidiano replicar en otros espacios que no sean el privado. La vida de pareja, las

igualdades o desigualdades a la hora de cumplir funciones o tareas en el hogar y su mantenimiento, las enfermedades o tratamientos especiales a ciertas cosas son tratadas con mayor naturalidad y vehemencia en el espacio doméstico. Estos dos son espacios que representan la dicotomía central expuesta y lograda en el filme, pues en medio de la relevancia que se le da en medio del caos al espacio doméstico o privado de los sujetos, se vive una realidad social y política que estallaba además a nivel nacional, y a pesar de ser esta, la causa del argumento histórico de la secuencia no es el asunto del cual se ocupan más. Esta es una oportunidad para observar desde dentro lo que así fuese ficción pudo haber estado ocurriendo al interior de esas edificaciones que las imágenes reales muestran ajenas, lejanas, pero cerradas por el pánico de la violencia. Afuera se encontraba Bogotá en llamas, y en la casa de Josefina y Santiago, también en la de Laura afloraban otras cuestiones que reafirmaban la distancia entre lo público y lo privado.

La película inicia haciendo un necesario resumen del contexto temporal y espacial en el cual transcurre el resto del largometraje, pues como se ha de observar después su fuerte no es lo que ocurre afuera, sino lo que ocurre dentro de los domicilios. Durante la narración clara de una voz masculina, se aleja en perspectiva una ilustración que formada por pequeños dibujos alegóricos a fenómenos políticos y sociales cotidianos forman el rostro de Jorge Eliécer Gaitán, específicamente su fotografía gritando: ¡A la carga! Se retrata la ciudad bogotana a mediados del siglo XX, con imágenes reales de la época, vídeos cortos que muestran plazas urbanas repletas de gente en medio de bellas lámparas que formaban un elegante alumbrado público, además de edificaciones propias del estilo de la colonia e inicios de la República que resaltan la riqueza arquitectónica de la urbe. Así mismo, para ilustrar quién era el aclamado líder político se pasan fragmentos de discursos dados por este, por ejemplo, en la Plaza de Toros La Macarena en la ciudad de Bogotá, atestado de espectadores con pancartas de apoyo, se pasan imágenes de otras plazas llenas de personas que agitan banderas y aclaman a Gaitán. Para culminar la narración se muestran imágenes del fatídico día de su asesinato resaltando la cantidad de personas que salen a la calle, corren, incendian, saquean, y expresan su furia de muchas formas. Lo que quedó en la ciudad fueron destrozos, calles cubiertas de humo, personas huyendo con carretillas llenas de botines de los saqueos a los comercios y tanques del ejército intentando retomar el orden. Este fue un primer momento del filme, donde se le hace especial espacio a la cuestión histórica e ilustrativa del contexto vivido en

el 48 y finaliza con el grito de varios hombres en la calle, grito propio del caudillo: ¡A la carga!, empatando con la entrada del protagonista Don Santiago a un edificio, subiendo por unas escaleras circulares a los pisos superiores donde se encontraba su domicilio.

Este matrimonio, aparentemente con años de conformado habitaba un espacio impecablemente dispuesto y decorado, su indumentaria doméstica cubre todas las necesidades básicas de un hogar, e incluso más de lo que se necesita, haciendo una comparación con la calidad de vida de la mayoría de los habitantes de Bogotá que han ilustrado muchos relatos literarios¹⁵. El interior de su salón principal contaba con muebles y sillas de estilo rococó o renacentistas muy utilizados en el siglo XX, mesas decorativas con lámparas de pantalla y bases de cerámica con bellos grabados, contaban con conexión telefónica, una serie de portarretratos, de lo que parecían familiares, y algunos cuadros adornando las paredes. Estas tenían ventanales no muy amplios pero hechos en madera y vidrios, cubiertos por altas cortinas de tonos opacos como el amarillo o dorado, el interior de la sala contaba con una gran lámpara, estilo chandelier que se mecía en el medio, sobre el comedor también de estilo clásico y equipado con una bella vajilla para tomar el té, como buena familia conservadora del momento se observa un cuadro replica de la última cena del pintor florentino Leonardo Da vinci, tallado en madera, y en paralelo a una colección de platos decorativos colgados en la pared haciendo juego con las delicadas porcelanas que adornaban las pequeñas mesas. La cocina, lugar donde Josefina preparaba una torta de crema, por motivo del cumpleaños de Laura y por el cual se da el encuentro entre esta y Santiago, se encontraban elementos como una estufa de perillas, elemento de importancia social para la época, pues aún los más sencillos debían usar leña y fuego para preparar sus alimentos en la mayoría de los hogares bogotanos de estratos inferiores. Este recinto, contaba con todo lo necesario para la culinaria, cucharones, ollas, chocolatera, alacenas y estantes para el almacenamiento de alimentos e insumos para preparar los mismos. En pocas palabras Josefina y Santiago vivían con mucho más de lo necesario, pues tenían acceso a la información por medio de un elegante radio, alto, cuadrado, de buen sonido, el cual les indicaba que el gobierno ya iba retomando el control de la revuelta tratando de mantenerles

¹⁵ Algunos ejemplos de obras literarias de este tipo son: El día del odio (1952) de José Antonio Osorio Lizarazo, El Crimen del siglo (2006), publicado por Miguel Torres, entre otros.

en calma, este se encontraba al lado de un tocador de madera donde se disponían algunos elementos para el elegante aspecto de un funcionario oficial como lo era este protagonista y su recatada esposa Josefina. Este primer espacio doméstico es la muestra compleja de una relación que entreteje poder y apariencia en términos sobre todo morales, por menciones de pertenencia al ala burocrática del gobierno y la actitud o disposición que este tipo de cargos deben inspirar a los demás.

Santiago es instado por su esposa para pasar al edificio del frente, donde se encuentra la casa de Laura, a pesar del inminente peligro afuera. Esta alerta se logra percibir por el aura de los diálogos, más no por exposición directa de estos hechos. Sin embargo, al salir de su casa y cruzar la calle, Santiago se encuentra con una calle llena de humo, basura, y otros destrozos, ingresando al inmueble alcanza a saludar aún unas personas que salen y entran del mismo con afán, allí toma el elevador, estructura clásica de rejas y al tocar el timbre de la residencia de Laura se produce una explosión que le lanza al suelo echando a perder la torta y dando inicio a otra serie de acontecimientos.

Al abrir la puerta, Laura se encuentra una escena que le preocupa pues Santiago se encuentra en el suelo con su gabán negro y una torta aplastada, debido al susto de la explosión ambos ingresan al apartamento de paredes color azul zafiro y amplios ventanales de cortinas blancas, lo cual genera una sensación de mayor espacio y luz. Laura, quien vive sola al parecer desde siempre, invita a su acompañante a sentarse mientras ella le prepara algo. Esta sala, al igual que la anteriormente descrita esta amoblada de buen gusto con un comedor de varios puestos, hecho en madera y circundando por otros muebles estilo rococo. En general, la instancia cuenta con objetos necesarios para la comunicación como radio, teléfono, además de otros más lujosos como un tocadiscos y una biblioteca llena de títulos. La cocina de Laura, así como la de Josefina tenía todo aquello que facilita dicha actividad, tales como un fogón, cucharones, ollas, vitrinas de vidrio con platos y vasos. Esta estaba enchapada con baldosa blanca y lindaba con el baño, lugar donde Santiago encontró ropa colgada, al parecer a falta de un patio, además de un botiquín repleto de medicamentos y algunos libros sobre el retrete, allí también descubre que Laura cuenta con una amplia colección de fotografías y cartas de amor que le habían sido enviadas antes, lo que empieza a crear un aire de curiosidad entre ambos. Una nueva forma de relacionarse empieza a darse entre estos dos sujetos por

circunstancias adversas como la imposibilidad de desplazarse a otro lugar por la presencia de francotiradores en los techos de su calle, el accidente con la ropa de Santiago, quien debe usar algo del gran ropero de Laura y con quien empieza a soltarse sobre algunas de sus más profundas infidencias, así pues, que se va dando preponderancia -sobre todo en este lado del relato- a la cercanía en los espacios por la permanencia en los mismos, es decir, por cuestión de tiempo Laura y Santiago compartieron actividades como organizar la comida y disponer otro tipo de objetos para sentirse preparados ante un inminente toque de queda y con él la obligación de permanecer juntos en esta casa de paredes tapizadas, que aunque bien equipada para desarrollar cualquier actividad doméstica, no era el espacio privado al cual se encontraban acostumbrados ninguno de los dos. Santiago porque convivía con otra persona en otro espacio y Laura porque ahora habitaba su espacio con otro sujeto ajeno a su cotidianidad.

A partir del minuto 58 de la película, la casa de Laura se viste de oscuro, pues se va la luz y llegada la noche lo único que quedan son reflejos en medio de las velas que disponen los dos amantes a petición de Josefina, esposa de Santiago. Para amenizar la noche, calmada dentro, pero en llamas fuera, Laura y Santiago tuvieron la posibilidad de tomarse unas cuantas copas de brandy, licor de mejor calificación a la acostumbrada chicha del resto de la población. Este tipo de sucesos, dan a comprender la posición desde la cual viven y se enuncian los protagonistas de la película y por qué es posible allí, fijarse en asuntos más domésticos o privados como la exploración de sentimientos individuales y dejar de lado un poco la preocupación del exterior caótico de la ciudad donde los menos favorecidos enfrentaban su rabia. Ante un contexto donde los demás recorren una ciudad en llamas, llenos de miedo y en medio de amenazas, aún es posible dirimir una dicotomía entre quienes de alguna forma estuvieron alejados en términos reales de la tragedia y podían aún dar paso a otro tipo de vivencias que no conectaban en sentido directamente con lo que acontecía.

Es de resaltar que en este caso es posible observar la construcción y observación de una estancia que quizá para la mayoría de los libros de historia que se han referido al Bogotazo, u otros aspectos datados de esta década no es muy natural. El espacio doméstico, y con él, el enfrentamiento con la mirada íntima del habitar, el relacionamiento con objetos, panoramas, en una palabra: lugares, llenos no solo de objetos, sino también de historias que son relevantes

para el análisis de la materialidad, pues crean comprensiones, y en algunos casos suposiciones, sobre el nivel de vida o incluso la clase social a la que se pertenece, la forma de vida que se lleva, entre otros. Como investigadora me he visto abocada a realizar una reflexión propia respecto a la importancia de los objetos en la comprensión del mensaje global que puede estar presentando un film, y toda su carga simbólica, incluso artística.

El cine de los años 80 en Colombia se encontraba en un llamado “respiro de la dimensión cultural”, como lo llama Hernando Martínez Pardo¹⁶. Habiendo surgido en un país que hasta casi la mitad del siglo XX fue en su mayoría, de vocación agrícola, el séptimo arte continuó resistiendo los avatares de los contextos latinoamericanos, la convulsión de la década de los 60’s que también tuvo impacto social e ideológico en el territorio suramericano y por tanto en la progresión del cine desde sus primeras ideas, como la realización de cine experimental o el cine de consumo¹⁷, hasta llegar a la construcción de lo que se conoció como primeras dramaturgias, dando aliento al cine colombiano, (Martínez, 2011).

“El aire de la mirada sobre el país desde el punto de vista de la producción cultural, entendida como formas de ser, de ver la vida, de construir mitos y rituales de la vida cotidiana en un complejo tejido de culturas dominantes y marginales de gran vitalidad” (Martínez, 2011).

Esta cita encierra gran parte del cambio en el cine colombiano que empezó a gestarse en la década de los 80’s y que responde además al carácter socio histórico de las películas seleccionadas para la investigación en cuestión. La construcción de mitos, es una parte muy importante de la cultura, pues la dota de sentido, le permite explicarse la realidad y generar un espacio discursivo y representativo donde se encuentren la mayoría de las sociedades, sobre todo si estos llegan a ser atravesados o analizados por otras disciplinas de las ciencias sociales, pues si bien el mito es una construcción popular, también ha sido una noción generadora de interés para la ciencia, o la simple justicia histórica que en ocasiones busca ser

¹⁶ **Hernando Martínez Pardo. Publicado en el Diccionario del Cine Iberoamericano: España, Portugal y América; SGAE, 2011; Tomo 2: Bolkan, Edna-Coutinho, Rosa. Pags 759-768. <https://ibermediadigital.com/ibermedia-television/contexto-historico/colombia-segun-el-diccionario-de-cine-iberoamericano/>**

¹⁷ Concepto aclarado por el mismo autor (Hernando Martínez) para no referirse de forma despectiva al cine “comercial”

replicada frente a hechos o personajes que marcaron el devenir de un contexto, de una u otra manera. Martínez, además explica la importancia del trabajo sobre el contexto en este momento de la historia del cine colombiano, pues es de vital importancia explicar que la cultura es precisamente la relación con este, por eso el cine encuentra la manera de ampliar el espectro de representación de los contextos, a fin de dar una idea cercana sobre la cultura expresada en los largometrajes. La imagen, el sonido, la materialidad (locaciones, escenarios), el discurso, entre otros elementos hacen parte de todo ese conjunto de herramientas con las cuales se construyen los contextos desde el arte del cine. Si bien la historia busca entre líneas, la mayoría del tiempo acercarse al pasado, es importante resaltar la apertura que se da a la observación de diversas fuentes como el cine, siendo al menos un objetivo pretendido en este trabajo investigativo, considerando que “las imágenes son testimonios, como los prefiere llamar Peter Burke” (Duque, 2018).

Podría hablarse además de la importancia de la arquitectura como el macroelemento de la materialidad de los relatos, pues son muchos de estos paisajes, rurales o urbanos los que dan cuenta de muchos aspectos resaltados para comprender esa relación con la cultura. “La arquitectura también se incorporó como testimonio apetecido desde la historia para hacerle preguntas y descubrir las lógicas del comportamiento humano en el pasado” (Duque, 2018), este aspecto material, logra aportar en gran medida a lo que se entiende también como símbolos y la forma cómo las personas lograron conexiones o rupturas con los mismos, además de dar cuenta del estado desigual y complejo de los contextos diferenciados encontrados en el territorio colombiano, por medio de lo cual es muy posible deducir causas incluso de parte de los conflictos o el desfase estructural existente entre clases sociales. Este capítulo fue escrito para reflexionar acerca de la capacidad no solo del cine, sino de los elementos contenidos en las imágenes reales y las proyectadas por los filmes, para contar historias, susurrar relatos sobre el pasado y construir de a poco ese espectro contenido sobre la representación social en el cine del gran caudillo Jorge Eliecer Gaitán.

2 CAPÍTULO II: UNA IMAGEN DICE MÁS QUE MIL PALABRAS

Para la construcción de este capítulo fue primordial comprender que las imágenes como dice Peter Burke (2001) “son una guía para estudio de cambios de las ideas”. Así pues, tenemos una premisa que le da valor al análisis de imagen y la observación cuidadosa de las mismas. Para Ángel Luis Hueso¹⁸, catedrático de Historia del cine de la Universidad de Compostela, “los films muestran el pasado, y al hacerlo, se convierten en una forma de hacer historia”, la sucesión de imágenes en el cine es una de esas formas de hablar sobre lo acontecido, incluso en doble perspectiva, pues nos está dando cuenta de un argumento y unas ideas que retratan algo pretérito, y por otro lado están escribiendo las líneas de desarrollo del cine y sus formas

¹⁸ Presentación del libro “El pasado en imágenes: El desafío del cine a nuestra idea de la Historia” de Robert A. Rosenstone.

de representar, de acuerdo a los años en que son realizados. Esta cualidad de representar, y al mismo tiempo contar es sumamente valioso pues logra un “análisis centrado en las relaciones de este medio expresivo y la historia social que lo rodea” (Hueso, en Rosenstone, 1997, pg. 9).

La imagen es definida según la RAE, en tres vías distintas, la primera como; figura, representación, semejanza y apariencia de algo, la segunda, relativa a la óptica como reproducción de la figura de un objeto por la combinación de rayos de luz que preceden de él, y la tercera y última, como la recreación de la realidad a través de elementos imaginarios fundados en una intuición o visión del artista que debe ser descifrada, (Real Academia Española, s.f., definición 1, 3, 4). Inicialmente tenemos una definición que hace alusión al concepto de la representación, dejando claro que la imagen no es per se una idea en sí, sino que está atravesada por una serie de nociones previas. Después hay una referencia a la técnica, por medio de la cual las imágenes pueden ser no solo observada como objetos físicos, contingentes, sino también proyectados, tal como el caso del cine o la fotografía, poniendo de manifiesto que estos cuadros compuestos de arte requieren también un complemento sucesivo de actividad para poder existir y ser contemplados por otros. Finalmente encontramos en la última definición la mezcla quizá más asertiva en cuanto a la relación entre imagen e historia, pues supone un ejercicio de decodificación e interpretación de estas.

Es importante resaltar que las imágenes tienen esta capacidad de reconstruir la realidad, e intervenirla por medio de herramientas artísticas que devienen del pensamiento y la percepción estética que puede poseer quien crea algo de esta naturaleza, teniendo en cuenta la rigurosidad provista por la historiografía, -si es ese el caso-, o revolucionando completamente incluso cánones científicos, a fin de dar culmen a una obra totalmente genuina. “Si lo que se quiere es reivindicar el papel del cine para la constitución y producción simbólica de imaginarios colectivos, o lo que es lo mismo, el papel del cine como práctica de sentido, debe comenzarse por admitir el carácter simbólico de lo social”, (Madriz y Saénz, 2018, pg. 8), razón por la que revisar ese paralelo entre lo expresado en las páginas de la historia, y las representaciones sociales construidas por seres humanos, a través de la sucesión de imágenes: cualidad del cine y su idea en relación a Jorge Eliecer Gaitán, es una forma de dar continuidad y sentido a la inquietud de esta investigación.

Para R. J. Raack, “las imágenes son más apropiadas para explicar la historia que las palabras”, (Rosenstone, 1997, pg. 31), argumenta que las películas tienen mayor facilidad que los textos para hacer partícipes de las vidas y situaciones de otras épocas, a quienes se acercan a curiosearlas. Esto es posible por lo que Bergson reflexiona sobre la capacidad compleja del cine, es decir, “el cine no nos da una imagen a la que él añadiría movimiento, sino que nos da inmediatamente una imagen-movimiento” (Deleuze, 1984, pg. 15), esta perspectiva es posible gracias a que el cine evolucionó como arte y como técnica, pues en sus inicios la mayoría de las tomas eran fijas, o cuadros estáticos, donde poco o nada podía encontrarse de esa relación entre la imagen y el movimiento.

“La evolución del cine, la conquista de su propia esencia u originalidad será llevada a cabo por el montaje, la cámara móvil y la emancipación de una toma que se separa de la proyección. Entonces el plano deja de ser una categoría espacial para volverse temporal; y el corte será un corte móvil en vez de inmóvil”. (Deleuze, 1984, pg. 16)

Este movimiento natural de la imagen en el cine contiene más información que en una posible descripción escrita, ya que provee una complejidad de elementos que se relacionan, interactúan, y crean cuadros comprensivos al mismo tiempo, dando origen a ese otro modo de concebir el pasado que utilice elementos como el sonido, la imagen, la emoción, el montaje, todo junto, como propone Rosenstone en su libro, y si bien puede que no exista un plano general y complejo en el que converjan todos los personajes y objetos de una producción, esto no impide que el espectador localice de manera empírica relaciones espaciales parcialmente lógicas. He aquí la gran diferencia entre la documentación de la historia por medio de los métodos tradicionales de recolección de información en los que se apoya la historiografía, y la capacidad de cine para proponer un “cambio importante en nuestra manera de reflexionar sobre el pasado”, (Rosenstone, 1997, pg. 22), y con esto plantear el asunto problemático sobre la veracidad de lo fílmico, y su relación metodológica con la historiografía por medio del análisis de imagen. Así pues, este segundo capítulo es una invitación a reconocer que existen otras formas de relacionarse con la historia, de conocerla y asimilarla que devienen de la imagen o la sucesión/movimiento de estas dando forma a los relatos fílmicos susceptibles de ser analizados bajo el categórico de la representación de ideas

que cuentan el pasado como la historia socio-política de Colombia en parte del siglo XX, o de figuras relevantes como las del líder liberal Jorge Eliecer Gaitán, y el eco que pudo o no haber dejado tras su paso por el estrado público colombiano.

2.1 La imagen: recurso de la Historia y la Política

“La imagen muestra aspectos de la cultura de acuerdo con los códigos específicos de cada espacio geográfico, temporal y social. Y no sólo códigos de significado sino también de representación, aceptados por la colectividad”, (Saavedra, 2003, pg. 2), estas características de la imagen componen una de las principales razones por las cuales han sido recurso de la Historia y de otras disciplinas para nutrir los anaqueles de producción académica que forman el repertorio de estas. La imagen a través de la historia, más allá de haber sido un producto tomado para el análisis y posterior utilización en procesos de conocimiento y reconocimiento de aspectos del pasado, ha tenido un desarrollo simbólico también en sí misma. La imagen ha contado historias primitivas de formas de supervivencia en momentos que poco se sabe del hombre y su noción de representación, más allá de una posible pertenencia o definición aparente, como es el caso de las pinturas rupestres, donde se observan figuras corrientes como los animales o las armas, pero donde “no era importante la individualidad del sujeto representado, sino la categoría a la que pertenecía”, (Saavedra, 2003, pg. 2), estos factores de reconocimiento, o conexión con las imágenes, dan cuenta de las necesidades que va supliendo el ser humano a través de estas, y cómo se puede observar además la evolución del pensamiento en los términos gráficos, o visuales de los que en este caso hace parte el cine. La consideración de la imagen como un aspecto presente en el desarrollo de la cultura es fundamental para comprender por qué incluso ha sido tan importante desde la creación y figuración de mitos populares y religiosos que reproducen y han reproducido ideas y rasgos propios de las sociedades, remarcadas en gran medida por el culto a las imágenes o la condena de estas mismas. Esta apreciación como lo sugirió la autora Isis Saavedra, (2003), sirve para hablar también de los aspectos que terminan por ser negativos de las imágenes y que han sido utilizados en historia para manipular o tergiversar significados por medio del poder simbólico y material del hombre, no solo de las imágenes, sino de otro tipo de elementos naturales a la cultura.

Sumada a esta capacidad de las imágenes para aglutinar sucesos y direccionar incluso comportamientos sociales, se deben reconocer los cambios, a los cuales esta se ve sometida desde dentro y desde fuera, es decir, como producto de la invención humana las imágenes se ven intervenidas desde su aspecto y su significado por el mismo. Así pues, como a medida que pasa el tiempo el ser humano se supera cada vez más a nivel teórico, tecnológico, entre otros, asuntos como la imagen sufren cambios y progresos a partir de las capacidades diferenciadas del hombre para representar por medio de infinidad de exploraciones filosóficas o simbólicas hechas desde la evolución del pensamiento. Es así, como el concepto de imagen empieza a ser expandido. Encontrado desde la pintura, la fotografía, hasta el cine, y posterior, -pero no menos importante- empezado a considerar como documento susceptible de hablar de la historia de los contextos donde se realizó, apareció, o llegó. La relación entre la historia y las imágenes es muy dinámica, en tanto, ha llegado a presentar un respaldo importante de los imaginarios del pasado y continúa siendo una forma de dar testimonio, pero también de crear y proyectar una cantidad de saberes históricos. Este aspecto reconoce la importancia de las imágenes para la historia y el método historiográfico en sí, le da un lugar no sólo al concepto de la imagen, sino a sus formas sucesivas encontradas en lo que podría llamarse virtualidad, o mundo digital. Allí, se encuentra el cine como sucesión de imágenes, o imagen-movimiento como ya fue expresado por Deleuze, y de allí puede también partirse para considerar la idea de que:

“Un film es una innovación en imágenes de la historia. La larga tradición oral nos ha proporcionado una relación poética con el mundo y con el pasado, mientras que la historia escrita ha creado un mundo lineal”. (Rosenstone, 1997, pg. 22)

Esta relación poética con el pasado, es quizá la posibilidad de representarlo de variadas formas, respondiendo no solo a los impulsos de testimonio del pasado sino también a las formas que acompañan los momentos históricos en aquellos años actuales, durante los cuales se realizan por ejemplo películas, y gracias a lo cual se puede responder a otros aspectos de la vida en sociedad como en el caso que nos convoca; un personaje de la vida social y política del país, especialmente relevante para esta última.

2.2 Canaguaro a la luz de los Llanos

“Me pusieron Canaguaro porque nací en la vereda Canaguaro y también porque soy bueno pa la pelea”
(Kuzmanich, 1981, 02:56)

La película *Canaguaro*, (1981) es un trabajo a nivel cinematográfico interesante, a la hora de hablar de su realización, fue una obra que, a pesar de ser dirigida por un chileno (Dunav Kuzmanich), contó con el aporte de un equipo grande de colombianos¹⁹. Esta pieza fue premiada por primera vez en el III Festival del nuevo cine Latinoamericano de la Habana en 1981, con una mención especial, dando razón de un contenido, no sólo artístico y discursivo importante, sino además de un evidente relato histórico y político. Por esos días, el cine latinoamericano se batía, en búsqueda de su identidad *real*, o al menos eso se pensaba en colectivos de cine como el de Octavio Getino²⁰ y Fernando Solanás²¹, quienes se pensaban una faceta del cine latinoamericano alejado del colonialismo y las formas comunes de las grandes industrias. Este “tercer cine”, como le llamaron fue el producto de incontables reflexiones sobre el desarrollo de Latinoamérica, a través de sus abundantes conflictos no sólo bélicos, sino culturales y sociales. Estos cineastas condensaron quizá, una de las ideas más resonantes en la relación entre imagen y contexto que puede aparecer en este acápite:

“La capacidad de síntesis y penetración de la imagen fílmica, la posibilidad del documento vivo y la realidad desnuda, el poder de esclarecimiento de los medios audiovisuales, superan con creces cualquier otro instrumento de comunicación. Huelga decir que aquellas obras que alcanzan a explotar inteligentemente las posibilidades de la imagen, la adecuada dosificación de conceptos, el lenguaje y la estructura que emana naturalmente de cada tema, los contrapuntos de la narración audiovisual logran eficaz resultado”. (Getino y Solanás, 1969).

¹⁹ Entre ellos; Pepe Sánchez, Alberto Jimenez y Alberto Pontón.

²⁰ Octavio Getino ([León, España, 6 de agosto de 1935](#) - [Buenos Aires, Argentina, 1 de octubre de 2012](#))

²¹ Fernando Ezequiel Solanas ([Olivos, 16 de febrero de 1936-París, 6 de noviembre de 2020](#))

Este pasaje, defiende la capacidad que tienen las imágenes, especialmente la fílmica para revelar parte de la realidad, dotándolo de otros detalles adicionales que permiten su edición y decisión frente a cómo manejar dichos conceptos de materialidad y representación de esta. Esto está relacionado intrínsecamente con el hecho de que “no se trata de describir objetivamente y de manera exhaustiva todos los elementos presentes en una imagen”, (Amount, 1990, pg. 73), sino que se debe además y como también lo menciona el autor proceder con “una hipótesis de lectura, sea esta explícita o no”, (Amount, 1990, pg. 73), de allí deviene la posibilidad de construir análisis de imagen con un acierto no sólo técnico, sino también discursivo, “la imagen fílmica es, la mayoría de las veces, inseparable de la noción de campo: funciona como un fragmento de un universo diegético que a la vez la incluye y la excede”, (Amount, 1990, pg. 75). Para asimilar dichas nociones en conjunto existen diferentes herramientas por las cuales se escruta la imagen fílmica y que serán mencionados para efectos de cercanía con las metateorías de análisis de film. El decoupage, “un instrumento prácticamente indispensable si se quiere realizar el análisis de un film en su totalidad [,] puede permitir a veces esclarecer las elecciones estilísticas y retóricas”, (Amount, 1990, pg. 57), este se realiza por medio de la descomposición detallada de aspectos como la duración de los planos y número de fotogramas, la escala de planos y su incidencia angular, profundidad, el montaje, los movimientos o desplazamientos de actores, la banda sonora, diálogos, y finalmente las relaciones entre el sonido y la imagen²², dando cuenta de una descomposición minuciosa del film que da entrada a segundas estrategias como, la segmentación o análisis de secuencias narrativas, la descripción de las imágenes del film, donde se hace una exposición detallada de los objetos, personajes, y movimientos que se dan en el desarrollo de las secuencias, y finalmente por medio del análisis de cuadros, gráficos y esquemas se pueden organizar conjuntos de elementos de sentido que bajo x o y categoría son susceptibles de ser organizados y sintetizados²³.

Los planos en el mundo cinematográfico son parte de la construcción artística más importante, dan forma a la composición de los largometrajes, y se hacen con el fin de

²² Todos estos elementos son presentados en el libro “Análisis de film” de Jaques Amount (1990), en la página 58.

²³ Todas las herramientas anteriormente mencionadas hacen parte del Capítulo 2: Instrumentos y técnicas del análisis, en el numeral 2. Instrumentos de descripción, del libro Análisis de film de Jaques Amount, 1990.

movilizar la atención, generar sentimientos, entre otros. A continuación, se realizará una descripción algo más detallada de lo que se busca con los distintos tipos de planos, según algunos blogs de cine como “Historia del cine”²⁴. En primera instancia encontramos definido el encuadre como una porción de realidad que es seleccionada por el lente con el fin de expresar diversos aspectos de la narrativa y su representación, o exacerbación. En el cine existen tres grandes grupos de estos; los planos descriptivos o abiertos, los planos narrativos o medios, y finalmente los planos cortos o expresivos, su perspectiva es más lejana, donde no se distinguen figuras humanas, o de más, los otros empiezan a centrar la vista en personajes, su aparición, y los últimos hacen énfasis en las expresiones de estos con mayor grado de detalle, en el trío de películas analizadas se realizó un primer análisis de planos, con el fin de obtener un promedio de la preponderancia o recurrencia de algunos planos, y así poder acotar mejor un análisis de imagen que se corresponda con lo comentado de las películas en otros momentos de la historia, y las conclusiones propias que se den tras la observación propia del investigador.

Canaguaro es un film que durante todo su desarrollo mezcla una interesante cantidad de planos, que conectan con gran detalle lugares, personajes, emociones y en ocasiones las perspectivas o movimiento de los mismos, lo cual sitúa al espectador en una perspectiva, por medio de la cual se puede transitar el viaje de los guerrilleros y los dos dirigentes liberales hacia la locación llamada “Calzón de oro”, y también se vuelve en el tiempo por medio de la envolvente voz del propio Canaguaro, quien es personaje central y origen del relato, y de quien deviene toda la narración del mismo. Los planos generales son comúnmente paisajes, cuadros repletos de animales, o vegetación propias de la zona, por otro lado, los enteros, son como su nombre lo indica, planos donde podemos observar la figura completa de los personajes, especialmente la silueta del típico guerrillero de los llanos orientales del país, quien lucía siempre botas de caucho, sombrero y el arma en cinta, fuese fusil o machete para todo tipo de utilidades domésticas y propias del conflicto, en este tipo de planos se da preponderancia a la estampa de los personajes en todo su aspecto y aire protagónico, también se evidenciaron varios planos conjunto en el filme, especialmente aquellos donde hubo reunión de muchos de los personajes, fuesen estos primarios o secundarios, como en el caso

²⁴ Blog de cine “Historia del cine” sección: tipos de encuadre. <https://historiadeltcine.es/glosario-terminos-cinematograficos/tipos-planos-en-cine/>

del plano conjunto donde se encuentran aproximadamente cinco personas entre hombres y mujeres conversando en un espacio, y a través de este encuadre específico se da el momento de relación con Jorge Eliecer Gaitán, su asesinato y por ende el vínculo histórico con el relato, pues allí alguien reacciona con sorpresa por la muerte del caudillo y demuestra un gran interés en lo sucedido, en este momento la simbología alrededor del deceso del político colombiano se exagera al ser el único espacio discursivo y gráfico donde se menciona a Gaitán de forma directa. Posteriormente hay un interesante plano conjunto donde se enfoca la figura completa de Canaguaro con la dirigencia del Partido Liberal en la región, sosteniendo un diálogo, allí se exageran los primeros planos enfocados a estos últimos personajes, plano que suele denotar mayor atención al detalle del lenguaje o expresividad de los rostros. Los planos americanos, por su parte son bastante recurrentes, pues en repetidas ocasiones se enfocan los actores por debajo de la cadera, máximo por encima de las rodillas hasta la cabeza completamente generando un conocimiento cada vez más detallado y cercano no solo a las facciones y contextura de los personajes, sino a algunos de sus momentos más álgidos como la toma de un arma, apuntar con ellas, y otros, que hacen honor al cine western de donde deriva históricamente este tipo de plano. Por otro lado, fue evidenciable que el plano más utilizado en la película es el plano medio, este tipo de encuadre nos va acerca mucho más a la intimidad de las expresiones, gestos, o reacciones de los personajes, lo que constituye una mirada más enfocada a el tipo de relaciones interpersonales que mantienen, este plano suele mostrar únicamente de la cabeza hasta la cintura de los sujetos, en Canaguaro fue el plano más utilizado, bastante apropiado para mantener diálogos entre los personajes y movimiento entre los mismos, también fue útil a la hora de acercar más el ojo de la cámara y pasar a un primer plano, el cual suele ser utilizado para enfatizar alguna característica física o gestual de los personajes, frente a alguna frase llamativa o algún giro argumental del relato. Normalmente se opta por el primer plano como esa delimitación del lente donde se quiere un énfasis en las emociones, enfocando desde los hombros hasta la cabeza. En ese orden descendente tenemos el siguiente encuadro o plano, el llamado: detalle, así mismo el primerísimo primer plano, los cuales, aunque no muy recurrentes en el filme, aparecieron una o dos veces diversificando la apuesta artística del director y su forma de hacer uso de distintos recursos de filmación, sobre todo en una película que no se inscribe totalmente al género del drama o el suspenso, los cuales dan un uso más recurrente a los planos cortos. El

único primerísimo primer plano que hallamos en la película es el grito de sorpresa de una mujer. Esta escena es similar o susceptible de ser relacionada con una referencia cinematográfica imprescindible, como lo es aquella protagonizada por Janeth Leigh y su inolvidable grito en “Physo”, película dirigida por Alfred Hitchcock en 1960. Este primerísimo primer plano observado en Canaguaro, busca dejar de manifiesto el terror que causaban las visitas violentas y abusivas de los cuerpos policiales de la época, más conocidos como “chulavitas”, quienes arremetían contra la población sin discriminación alguna. Así pues, y tras un análisis mixto de información puede concluirse que los planos menos predominantes fueron: el plano detalle, el primerísimo primer plano, el contra picado y el cenital, cuya aparición es única y tiene la idea de reflejar la significancia de ciertos personajes. También debe resaltarse la ausencia de encuadres alusivos a la imagen propia de Jorge Eliecer Gaitán o su trascendencia en el ámbito nacional, esta posible omisión -a propósito o no- es fundamental para comprender el aspecto particular de la representación del caudillo en este film en específico. Y, es que también el silencio o la inexistencia de expresiones sobre su persona contribuyen a la comprensión de su representación social en las películas, estas “constituyen un lugar de propuesta de representaciones culturales e imaginarios sociales, que conforman en última instancia la realidad cotidiana y la memoria colectiva”, (Trenzado, 2000, pg. 4). La construcción del imaginario sobre Gaitán y sus formas de representarlo se dio aún más a través de la lectura de un contexto lejano a la capital que ocurrió y siguió azotando zonas rurales o apartadas donde a pesar de haber tenido presente la muerte del político, se ocupaban de muchas otras cuestiones locales que no habían empezado con la aparición de este ni finalizaban con su muerte. Es fundamental partir del aspecto técnico de la descripción de la imagen en el cine para tener capacidad de ordenamiento del análisis, pero es igual de importante atravesarlo por la experiencia narrativa de las películas, porque esta puede dar cuenta de otros aspectos relacionados con el concepto y búsqueda de formas de representación de Jorge Eliecer Gaitán en una exclusiva porción del cine colombiano y el contexto que a nivel nacional, regional o local le rodeaban al momento de su deceso. En este film en específico, las representaciones sociales provistas por el cine se encuentran cumpliendo su función social de conocimiento, en tanto, hablan de un contexto lejano al epicentro del suceso, pero dan cuenta de la llegada de estas noticias como aspecto trascendente de la realidad nacional, la corta alusión a Gaitán por medio únicamente de las

palabras es otra forma de hacer uso de la comunicación popular -sí se quiere de masas- para situar acontecimientos, emociones, en general imaginarios.

2.3 El cóndor, el jefe de todos los pájaros

“Cuando matan a Gaitán, desde ahí
nace el Cóndor” (Gardeazabal, 1971)

Cóndores no entierran todos los días, es la frase equivalente y característica del filme donde convergen el relato ficcional de la novela del escritor colombiano Gustavo Gardeazabal y la creación audiovisual de Francisco Norden, el director de cine. Dentro de esta frase y su desarrollo se condensa la esencia del relato que da razón y forma a la hora y media que dura en la pantalla. Así pues, la imagen se abre paso con sus formas dando cuenta de su importancia y sus capacidades expresivas.

“En el proceso de hacer funcionar el mecanismo de la cámara se percibe un fragmento de realidad que, junto a un conocimiento previo sobre lo que ésta capturó, puede reforzar un discurso histórico predeterminado o ahondar en facetas del pensamiento que resultan diferentes en la escritura o la oralidad”.
(Ochoa, 2010, pg. 27)

Esta frase, escrita por un historiador describe bien eso que lleva consigo la imagen cinematográfica, que no solo tiene algo de artístico, sino además que tratándose de una creación que busca retratar un contexto nacional logra esclarecer una de las ideas que pudieron haberse hecho algunos antes sobre dichos acontecimientos. Durante la creación de películas como la anteriormente mentada se deben tener en cuenta elementos que están relacionados con la novela escrita, pero que se complementan además con la veracidad histórica que tiene al menos el personaje principal, quién en efecto vivió en Tuluá y llevó a cabo las acciones que se le atribuyen no solo en el libro, sino también en el posterior tránsito de este a la pantalla chica. Para el análisis de la imagen desde el punto de vista cinematográfico, es necesario que esta converse con aspectos socio históricos de la época que busca explicitar, especialmente la dirección de fotografía se encarga de estos factores, imprescindibles, allí se encuentran el encuadre y la iluminación, (Aristizábal, 2017, pg. 23).

EL largometraje da inicio con amplios planos generales, donde se amplía la vista del paisaje “tulueño”, uno de los más largos ocurre al comienzo por aproximadamente dos minutos donde la cámara se pasea por valles, colinas, bosques, y tomas lejanas del pueblo, al tiempo que pasan los créditos correspondientes de los artífices de la película, así como un texto que baja conforme avanza la narración, allí se explica el contexto socio político en el cual se da el relato y de fondo resuena una flauta. Estos primeros planos generales y de gran amplitud aportan gran parte del movimiento o de las locaciones en las cuales ocurren los hechos, proveen una mayor conciencia espacial sobre dónde probablemente se estén ubicados los personajes, además de ampliar la información allí expuesta. También con menos frecuencia aparecen los planos enteros, preferidos para enfocar personas que vienen caminando, o generan un momento más estático durante los diálogos o el desarrollo del guion, así mismo los planos conjuntos suelen ocurrir durante momentos de gran concurrencia entre personajes, y son por lo general los momentos en la película donde se enfocan personas deliberando en la plaza principal del pueblo, a la salida de iglesia, o bien dentro de esta, así como también el recordado plano conjunto donde se muestra la banda sinfónica del pueblo en una concurrida plaza llena de espectadores. Este tipo de planos refuerzan la idea de la comunidad, o bien la asociatividad o complicidad incluso en algunas escenas y entre algunos personajes, son un tipo de imagen que si bien selecciona un poco mejor los componentes del encuadre, a diferencia del general, también suele ser amplio en su expresión y en la información que allí contiene.

“En el cine importa de la misma forma el cómo –la(s) técnica(s)– y el qué –el tema, la historia en sí– y esa virtuosa combinación puede llevar al espectador a la época, adentrarlo en la historia y en la vida de los personajes, e incluso ofrecerle una lección”, (Barrientos, en Alcántara y Mariani, 2014, pg. 43), este conjunto de elementos que no son ajenos al tránsito de Jorge Eliecer Gaitán por la pantalla grande son los mismos con los que se busca conjugar las nociones de representación social, que cómo ya lo explicaba Moscovici dan cuenta de una serie de imaginarios, en este caso los propios de la época en que vivió el caudillo con la inserción de vídeos reales del 9 de Abril, y de los contruidos por el director a través de su relación también propia con la interpretación de los hechos.

En orden descendente, bien podría hablarse de cómo los planos van acotando la información contenida en los distintos cuadros de escena de la película. El plano americano, difícilmente hallado aparece en momentos de tensión, este tipo de planos suelen enfocarse en el porte de objetos en los brazos, y la forma cómo son expuestos o llevados por los protagonistas, en el caso de este filme, el plano americano centró su atención en los momentos en que un grupo de hombres portaban antorchas, enfocando estas especialmente desde la media pierna y el torso, también hizo énfasis en la demostración de fuerza del porte de armas de fuego en ocasiones donde se reunieron León María y sus hombres acompañados siempre de sus respectivas escopetas o armas de mano, así pues, podemos hallar un plano que si bien se concentra en la posible marcha con objetos, ya sean de defensa personal, e incluso instrumentos musicales, no es similar a otros planos que detallan con mayor ahínco estos aspectos. Del plano americano, se llega al plano medio, el más utilizado en la película, y con el cual se hace la gran diferenciación o preferencia del director por la forma de contar o enfocar los diálogos, expresiones y movimientos en medio de la historia. El plano medio, como se ha mencionado en otras ocasiones sirve para expresar con un poco más de detalle las conversaciones o diálogos sostenidos entre personajes, este plano facilita la cercanía entre unos y otros, y es de vital importancia mencionarlo en este análisis, pues es la herramienta por la cual se sostiene una evidencia mucho más palpable por la cuestión de la representación social de Jorge Eliecer Gaitán. En esta película predominan en gran medida los planos medios, durante los diálogos sostenidos sobre todo entre los grandes señores, o directivas de los partidos, ya sean Conservador o Liberal, el movimiento sostenidos entre dichas expresiones lingüísticas y gestuales mantiene frescura y énfasis respecto a los determinados temas que allí se tratan y que hacen parte de la construcción dramática del argumento, además del hecho de que se apoyan no solo en la consecución de la imagen como producto principal, sino como también la música o la banda sonora le acompaña con efectos para mantener la atención del espectador. La pregunta por el gran caudillo se responde en dos grandes momentos retratados a través del plano medio, propio para demarcar relaciones entre personajes o en este caso, entre conceptos e ideas más elaboradas. Aproximadamente en el minuto 20 de esta película, una mujer corre por las calles del pueblo gritando: ¡Mataron a Gaitán!, con insistencia y aparente preocupación, alcanza a recorrer un momento la calle, lapso durante el cual se observa su rostro colmado de angustia y con afán de replicar el grito

por todo el lugar, este plano es la entrada a otra serie de conjuntos donde algunas personas corren, donde la radio suena de fondo y empieza el quiebre real entre lo que significaba una aparente tensión, o falsa calma entre los partidos y lo que significa el grito por la muerte de Gaitán, marcando así un antes y un después del relato de la película. Gaitán, a partir de este momento no será el personaje, ni la idea más recurrente en el largometraje, pero sí se recoge en una interesante escena caracterizada por la sátira, en la cual en un impecable plano medio un hombre ingresa a una oficina a asesinar a un liberal, y al salir imita el icónico puño en alto de Gaitán, cuando gritaba: ¡a la carga! Este plano medio, donde el hombre está enfocado principalmente desde el torso hasta su rostro, cubierto por un sombrero, es el más dicente, en términos de representación de al menos un imaginario del político colombiano, allí se enfatiza la satisfacción que su asesinato puso haber causado en algunas facciones conservadoras del país, y cómo estos conflictos mediados por la violencia física y la eliminación del adversario político, al menos en este filme se hacen más evidentes en este gesto de burla y de celebración de los crímenes cometidos en contra de los liberales días después de la muerte de su líder político y de opinión.

Los planos más relevantes fueron los medios y primeros planos, este último estando en segundo lugar de número de apariciones, siendo el más utilizado para generar expectativas en cuanto a los diálogos más profundos e intrigantes de la película. Por otro lado, los únicos planos detalle que aparecieron, como en otros casos fueron aquellos donde se le dio relevancia a la postura de manos, pies u otras partes del cuerpo de los personajes para ubicar mejor su condición física. Por último el plano contrapicado es posible hallarlo en las tomas donde se enfocan lugares específicos como la fachada de la iglesia, la entrada al Happy Bar, lugar frecuentado por el Cóndor y mayoritariamente las apariciones de lugares públicos y de gran importancia como lo fue sin duda, la iglesia en el centro del parque, este tipo de enfoques busca poner de manifiesto que aquello que se enfoca es importante, incluso podría decirse magnificante y más importantes que otros espacios que allí aparecen, estos planos de menor aparición hablan de la construcción artística y dialógica del director, y la forma en qué se construye la imagen en el cine no es un factor menor para concluir que hubo una suerte de representación, no solo de la figura de Jorge Eliecer Gaitán, sino además de una serie de valores y tensiones construidas, a partir de las diferencias en los espectros políticos de la época.

2.4 Una confesión el 9 de abril de 1948, entre la intimidad y el miedo

“Usted tiene la obligación de ser fiel al
Gobierno” (Osorio, 1990, 09:14)

La mayoría de los sucesos acontecidos respecto al asesinato de Jorge Eliecer Gaitán se analizan en el marco de lo público, las acciones y reacciones de la sociedad civil ante el agravio, las posibles resistencias de sectores en oposición al liderazgo alternativo del Partido Liberal, y otras muy variadas consecuencias que se dieron a lo ancho y largo del territorio nacional. Es por esta razón que el común denominador en la mayoría de los filmes que pretenden representar esta época, o este momento específico es la exponer situaciones de orden público, o lógicas entre personajes, basados en conflictos evidentemente políticos o sociales. Confesión a Laura, (1990) rompe de alguna manera, con la forma en que se abordan estos testimonios de lo ocurrido, pero construye un relato más desde la ficción, o el imaginario del interior de un edificio, o una casa para retratar en la intimidad cómo se podría llegar a ser o convivir en un espacio diferenciado materialmente de otro que transcurre en un completo caos, incluso cómo es posible aislarse un poco de la realidad desde otras vivencias interesantes para el ser humano, dejando un poco de lado el argumento meramente socio-político o conflictivo de la fecha. “Como sabemos, el **buen**²⁵ cine, como cualquier expresión artística de la humanidad, puede lograr representar el espíritu de una época”, (Barrientos, en Alcántara y Mariani, 2014, pg. 39), aspecto que se refleja en las formas de vivir, de existir en lo doméstico, lo público y cómo esto se entrelaza formando además una postura frente a los acontecimientos de los distintos momentos de la historia.

La construcción ficcional del cine que tiene una pretensión testimonial basada en hechos o acontecimientos históricos se da a través de un diálogo entre las fuentes que nutren los contextos o los argumentos principales, pero también se conversa con los imaginarios, a partir de los cuales se quiere constituir dicho discurso. La posibilidad del género de la ficción posibilita poner en juego dos aspectos importantes a la hora de generar la imagen en movimiento, estos son el acontecimiento histórico que secunda la trama de la película, y el guion construido, a partir de los posibles que pudieron estar aconteciendo en realidades, de

²⁵ Se conserva el adjetivo y la negrilla del autor para efectos de la cita.

cierto modo paralelas a las preocupaciones nacionales. Este filme deja de manifiesto por qué la noción de la historia logra conversar no solo con otros métodos, sino también con la forma en que la creación cinematográfica logra “adaptarlos a sus intereses”, (Ochoa, 2010, pg. 16). Uno de los intereses más palpables en la manera de abordar la mayoría de las escenas y encuadres en el filme está mediado por el deseo de explicitar una tensión política fuera, pero haciendo énfasis en la tensión interpersonal forjada por los dos protagonistas. Estos dos sujetos generan una suerte de cercanía estética que es absolutamente funcional para el relato, la forma cómo fue filmada, y la preponderancia que se dio a unos lugares o a otros en el desarrollo de filmación y edición de la película, dan cuenta de una cuestión de la representación, que si bien está ambientada en la época poco dice acerca de Jorge Eliecer Gaitán, al menos aún a partir de la cuestión gráfica y escenográfica.

El filme comienza con unos fragmentos de la voz de Gaitán, donde a la par se presentan diversas fotografías de él en compañía de otras personas, siendo enfáticos en su figura y la forma cómo los demás se encuentran generalmente rodeándole o prestando atención a su palabra. Mediante varios fotogramas que se van alejando despacio logra observarse finalmente el rostro del político constituido por todos y cada uno de estos, siendo una forma de retratar o construir imágenes más grandes nunca antes vista en los filmes analizados anteriormente. Esta alegoría gráfica, atraviesa -quizá- el conocido lema “No soy un hombre, soy un pueblo”, dicho y replicado por Jorge Eliecer Gaitán con frecuencia en sus apariciones públicas. Esta expresión, tiene una posible identificación a través de dicha forma de retratar el rostro del liberal por medio de la aparición de muchas porciones de personas en su compañía, lo cual constituye un mensaje importante a la hora de responder a la pregunta por la representación de este personaje en estos tres filmes. “Nimmo y Combs²⁶ parten de la evidencia de que las imágenes mentales que la gente tiene de la política rara vez son producto de la experiencia directa sino de la mediación”, (Trenzado, 2000, pg. 54), dicha mediación como sostienen los autores se da entre grupos e individuos y genera percepciones u opiniones, al tiempo que de alguna forma también devela rituales del poder, (Trenzado, 2000). En Confesión a Laura, se hace una reconstrucción del acontecimiento histórico más desde la corporalidad, gestualidad y algo del registro fotográfico existente (imágenes mentales) de la

²⁶ Dan Nimmo y James Combs, en su libro “Realidades Políticas Mediadas”, (1983).

figura de este hombre que se muestra de cierta forma y en ciertos espacios de la película, este aspecto se resalta, ya que puede ser una de las razones por las cuales a lo largo del largometraje se prescinde en buena medida del discurso político y politizante del eterno conflicto o la dualidad entre partidos y copartidarios.

Los primeros planos del filme son una serie de conjuntos atados por una secuencia rítmica en la que se pasa de imágenes reales a imágenes propias del producto filmado en 1990, la transición se hace por medio de un interesante movimiento, en el cual la cámara recorre las calles hasta finalmente llegar al encuadre propio de Santiago, personaje central para la trama, quien en un inicio se encuentra subiendo unas escaleras, dando lugar a los primeros planos cenitales o picados, es decir, encuadres realizados desde arriba para enfocar personas u objetos de forma precisa. En esta película los planos se corresponden como en los casos de arriba con situaciones, sentimientos, entre otros aspectos ilustrativos de su representación. Allí se observa una predominancia de los planos medios, donde necesariamente suele enfocarse un único personaje, o una pretendida cercanía entre los dos que pululan durante todo el filme y se desenvuelven en el espacio doméstico -mayoritariamente de Laura-, estos planos medios centran su atención en momentos donde se comunican con Josefina, la esposa de Santiago, también es el tipo de encuadre plenamente utilizado cuando se dan demostraciones de cariño, o escenas cargadas de drama o sentimentalismo, en el buen sentido de la palabra, estas selecciones, acompañadas de los conocidos primeros planos conllevan una intimidad aún más explícita en su contenido, pues se da lugar más aún a la gestualidad de los sujetos, y a sus reacciones más primarias o básicas. Este filme hace uso de los primeros planos, para demostrar una cierta complicidad en los sujetos y con la historia ficcional construida en sí. La proporción de distintos planos utilizados se pueden observar en una suerte de gráfica, que aunque no es absolutamente precisa por el hecho de no ser un *decoupage*²⁷ completo, presenta un aproximado de planos que tuvieron mayor relevancia en aparición en el filme.

²⁷ Técnica utilizada en el cine por medio de la cual se especifican todos y cada uno de los elementos que componen la construcción cinematográfica, se recortan escena a escena dichos elementos generando una complejidad gráfica y audiovisual centrada en los aspectos profesionales más palpables del cine como la composición, el tipo de planos, la iluminación, entre otros.

Para la inmersión de elementos propios del conflicto externo, el director se vale de los planos contrapicados mediante los cuales puede enfocar de abajo hacia arriba hombres en posición de francotiradores, o simplemente en posición amenazante para quienes deseen transitar fuera de sus hogares en esta calle determinada. Este tipo de planos permiten, no solo hacer posible la identificación con un contexto que ocurre de puertas para afuera, sino que también tiene una connotación del poder del armamento, o la posible amenaza a la vida mediante estos métodos tan violentos, y este plano refuerza la visión de la autoridad desde su posicionamiento básico, pues su mirada es siempre hacia arriba, encontrándose por debajo en unas condiciones peores que quien ejerce el rol de poder a través de la violencia. Otro importante elemento, presente con frecuencia en la película es el cuadro dentro de cuadro²⁸, este recurso es utilizado por un principio estético del realizador, con el cual se logra una escena con mayor sensación de profundidad, lo cual sin duda, puede llegar a captar la atención del espectador en un sentido más positivo, o al menos, inquietante. Generalmente este tipo de encuadre lo hallamos con Laura en el fondo, a través de una ventana o el reflejo en un espejo, donde se observa mayoritariamente su dorso o su rostro, buscando un énfasis en las miradas de duda.

Por otro lado, en el filme pueden hallarse también algunos planos americanos, especialmente en los momentos en que estos dos personajes realizan acciones salidas un poco del contexto, pues aún en medio de la angustia de la violencia acaecida fuera de sus casas, ellos están forjando una relación de amistad, incluso de atracción a través de expresiones propias artísticas como el baile, aspectos que en general refuerzan la idea de la genuinidad del relato soportado en un exterior en llamas. *Confesión a Laura*, (1990), es una producción que por encontrarse más al inicio de los años 90 puede decirse que cuenta con una serie de innovaciones en el sentido artístico y gráfico de la pieza que se hacen evidentes, no solo en la forma cómo se aborda el argumento, sino además en cómo se presenta, las tomas expuestas de abajo hacia arriba en medio de escaleras circulares dan cierto aire de inmersión en el mundo íntimo de los personajes, más allá de la ciudad que afuera se encuentra sitiada, también están los bien seleccionados planos detalles, donde se pone atención al movimiento

²⁸ El tipo de enfoque “cuadro dentro de cuadro es otra forma de resaltar un punto de interés” (Ávila, 2017)

Extraído de la Revista virtual 24 cuadros, el 20 de septiembre del 2022.

<https://revista24cuadros.com/2017/11/16/principios-de-la-composicion-visual-aplicados-al-cine/>

de manos, pies, u otros como la cajetilla del cigarrillo, y cómo está es presentada como un valioso recurso para construir un anhelo, o posible alter ego de Santiago, cuando sueña con ser un hombre distinto. Existe además un plano detalle donde se presenta una pequeña libreta que contiene fotografías de Jorge Eliecer Gaitán, las cuales al ser pasadas con rapidez muestran una imagen en movimiento del caudillo donde esboza una medio sonrisa y a medida que pasan las hojas se quita incluso unos lentes del rostro para finalmente sonreír ampliamente, este objeto, aparentemente inocente en medio de la escena que transcurría, no es un detalle menor para el análisis cinematográfico, pues la intención de este es “producir conocimiento acerca de una película”, (Aristizábal, 2017, pg. 18). El detalle allí implementado puede ser de utilidad al argumento del relato explicitando un posible gusto de Laura por el caudillo, por el hecho de conservar tal pieza, sin embargo, puede ser útil además para el análisis de la representación que hacen de Gaitán en el filme, pues en sus pocas apariciones en medio de este se ha presentado como un hombre sereno o combatiente, sobre todo en la primera construcción gráfica que se hace de su rostro y que fue mencionada más adelante. La representación social del caudillo, en un filme que está más concentrado en la ficción de la intimidad en medio del conflicto no es el aspecto mayoritariamente presente, pero sí es un detalle simbólico en los momentos en que gráfica o discursivamente se le menciona.

3 CAPÍTULO III: EL GAITANISMO: CRÓNICA DE UN SÍMBOLO

Jorge Eliecer Gaitán con todo y su importancia para la política colombiana en el siglo XX, no fue solo una figura pública vulnerable de ser seguida y alabada por multitudes, sino que fue además un sujeto con gran conocimiento en el derecho, la política, la gestión y las relaciones públicas. Cada uno de estos talentos le valieron un renombre, e incluso la aparición de una facción política que en su nombre empezó a posicionarse, siguiendo las enseñanzas de su líder en opinión, y conservando la estructura de su apellido, como suele suceder en el mundo de la política y que nos sirve para distinguir entre adeptos y detractores de uno u otro personaje. Así pues, nos encontramos con un movimiento, que sin distinguirse claramente, de carácter individualmente social o político dio origen a una considerable masa de

seguidores del caudillo, quienes creían y veían razonables sus reclamos, disputas, sugerencias en materia de administración pública y de reivindicación de derechos de unos y de otros de manera diferenciada. La transición ha sido propuesta por algunos autores desde un liberalismo de izquierda que fue adornando su nicho conforme a las ideas más radicales de Jorge Eliecer Gaitán para esta época. Este liberalismo de izquierda es la escisión que se ha propuesto entre los liberales clásicos y liberales radicales. Los primeros desde una posición amigable con el libre mercado y el reconocimiento del individuo eran considerados igualmente parte de las élites bogotanas y nacionales que mantenían las profundas brechas socio económicas entre unos y otros, y los últimos, más abiertos a la reflexión sobre estas marcadas desigualdades, la necesidad de su abolición y la relevancia del mandato del pueblo para hablar con propiedad de la existencia de una democracia en el territorio nacional. Estos grupos, aún dentro del mismo grupo político genérico, se disputaban la dirección y otros cargos al interior del Partido, al ser Gaitán una persona no muy grata para algunos políticos de renombre en la esfera pública fue muy criticado e intencionalmente segregado dentro de su mismo Partido. Para conversar más acerca de la aparición del *gaitanismo* como movimiento socio político es necesario mencionar parte del contexto que se vivía en la época dorada del liberalismo, y su posterior declive.

El Partido Conservador se hizo al poder desde 1886 hasta 1930, lo que conocido como la “Hegemonía conservadora”. Este paso de un gobierno de corte conservador a uno liberal, lo vivió Jorge Eliecer Gaitán no solo como ciudadano, sino como activo líder social y miembro del Partido liberal, del cual fue director posteriormente en 1947. La República Liberal, por su lado inició en la década de los 30 y finalizó en el año 1946 cuando “todas las posiciones se habían solidificado y toda esperanza de lograr la unidad del Partido Liberal había desaparecido”, (Robinson, 1976, pg. 93), lo que facilitó la victoria del tercer candidato, cuota del Partido Conservador Mariano Ospina Pérez, quien fue postulado apenas dos meses antes de las elecciones, (Robinson, 1976, pg. 91). Así pues, y para este momento el partido liberal se encontraba bastante fragmentado, entre quienes apoyaban el liderazgo de Gabriel Turbay y los que optaban por Jorge Eliecer Gaitán. Gabriel Turbay respaldado por la mayoría de los miembros del Partido liberal, incluso los comunistas de la época “en una de sus maniobras más cínicas y calculadas”, (Robinson, pg. 94), no logró convencer a Gaitán de retirarse de la contienda y se enfrentaron atípicamente en unas elecciones con tres candidatos. Esta división

afectó la fuerza electoral del Partido Liberal, dando como resultado el triunfo del candidato conservador. Gaitán quien defendió con airosa insistencia su posibilidad de figurar en los comicios puso a prueba su caudal electoral. Su resultado (358.957 votos) constituyó una gran motivación para empezar a preparar las elecciones de 1949.

Durante los años posteriores al triunfo de Ospina, el clima político del país no había dejado de ser violento y los enfrentamientos entre liberales y conservadores se agudizaban especialmente en las zonas rurales. Estos hechos fueron en gran medida recrudecidos en 1948 con el asesinato del líder liberal Jorge Eliecer Gaitán, a la salida de su oficina en la carrera séptima de Bogotá. Este mal llamado incidente de inicios de abril fue superado en gran medida porque un importante porcentaje del ejército conservó su lealtad, (Bushnell, 2003, pg. 277), además de la tregua entre conservadores y liberales en el gobierno quienes se repartieron o cedieron algunos cargos de la administración. Situación que duró pocos años, debido al frágil orden público del país, el cual, de alguna manera catapultó la elección de Laureano Gómez como presidente de la República en 1950, manteniendo el ala conservadora en el poder y sumiendo al país en una especie de dictadura cívica, (Bushnell, 2003, pg. 290), ya que Gómez administró el país en una suerte de estado de sitio lo cual mantuvo los ánimos algo descompuestos. Esta llegada al poder fue producto de una serie de condiciones perfectas para su mantenimiento por parte de los conservadores, Mariano Ospina Pérez, aún en ejercicio de sus facultades presidenciales había ordenado el cierre del Congreso, debido a las tensiones de orden público, y gracias a este mismo factor Darío Echandía, candidato liberal retiró su nombre de la contienda política, dejando como única opción a Laureano Gómez, quien fue proclamado presidente de la República en noviembre de 1949. El conservatismo colombiano retomó con mayor agresividad y decisión las riendas del país bajo la dirección del presidente Gómez, quien posteriormente sería férreo ideólogo del Frente Nacional.

Del clima político en el cual se desarrolló Jorge Eliecer Gaitán es fundamental observar las tensiones entre facciones políticas, específicamente el bipartidismo manifiesto. Estas distintas presiones constituyen la principal disputa del poder del siglo XX y esta se expresa en las dinámicas de la violencia, dinámica constante en la época y que aunque ha cambiado de formas, aspectos y uniformes se mantiene como forma de mediación política, tal y como se expresa en los tres filmes analizados, en los cuales se hace énfasis en mayor o menor

medida a este componente, pero que sin duda, problematiza la confrontación física mediada por la política o la ausencia de los acuerdos derivados de este ejercicio.

3.1 Discurso e imagen de un ismo

El *gaitanismo*, así como otros lugares de los grupos políticos con tendencia marcada aparecen en contextos necesariamente problemáticos, donde personas, doctrinas o teorías se hacen plausibles ante ciertas necesidades. “Los sufijos -ismo e -ista presentan en el siglo XIX una situación de gran productividad que se manifiesta muy especialmente en tres áreas léxicas: el léxico político, el léxico social y el léxico periodístico”, (Muñoz, 2006, pg. 167), este fragmento presenta una amplia comprensión de las dimensiones de los conceptos y sus componentes, además de considerarlos como parte de un todo que no es únicamente lingüístico, sino también social y que agrega una dimensión periodística a fin de expresar cómo ha sido posible visibilizar o popularizar el uso de este tipo de nociones. El uso de los sufijos -ismo e -ista se encuentra inscrito mayoritariamente en el ámbito de lo político por haber dado origen a la manifestación o aglomeración de tendencias, comportamientos, ideologías, u otros derivados de estas, por medio de las cuales, grupos de sujetos y sujetas interactúan con una base común de creencias o ideas cercanas. Por otro lado, al considerar el uso de estos sustantivos en su dimensión social puede encontrarse la complejidad de sus denominaciones, en tanto se han salido del ámbito de lo político para aglutinar casi que cualquier forma de tendencia o inclinación por una persona, grupo o conjunto de ideas, lo que denota un sentido útil de la construcción de las palabras, en tanto se perciben como base y definición de algo desde su propia estructura lingüística²⁹, y fue la consideración de su uso como parte del léxico periodístico lo que nos lleva a la reflexión por el cómo aparecen, se conocen o se democratizan de cierta manera este tipo de conceptos, es decir, cómo el uso de herramientas de la comunicación que derivan en el ejercicio del periodismo u otros, posicionan palabras e ideas en los medios públicos o privados de comunicación dejando en claro no solo definiciones, sino también auto percepciones y sentidos ideológicos del uso de estos.

²⁹ La estructura lingüística se da por la forma cómo disponemos de las palabras para comunicarnos.

Así como otros, el *gaitanismo* se ha inscrito en esta tradición de tendencias políticas que han conformado nuevos conceptos sociales basados en la figura de alguien o sus ideas expuestas, sin que estas sean necesariamente de su autoría. Sin embargo, constituye un foco de atracción para unos y otros según las necesidades o valores sociales que estos perciban como ausentes o en disputa, en este caso aspectos como la justicia social, la desigualdad, la tiranía y la democracia fueron conceptos que solidificaron la base ideológica del denominado grupo o grupos gaitanistas del país a mediados del siglo XX y que ha ido desapareciendo con el pasar de los años. “El Gaitanismo, como movimiento sociopolítico, se originó en 1933 y durante los quince años siguientes atravesó tres etapas muy distinguibles”, (Robinson, 1976, pg. 67), estas etapas como lo mencionó el autor constituyen básicamente el origen, la pretensión electoral como el centro de su duración y la derrota o inicio de desaparición. En este primer momento el Gaitanismo reúne un grupo considerable de adeptos a las iniciativas de Jorge Eliecer Gaitán queriendo constituir un partido político, o un movimiento de bases sólidas como lo fue la UNIR³⁰ y de dónde salen muchos de los integrantes del gaitanismo más asiduo y fiel. Tras una constitución más seria como grupo político e incidente en el escenario nacional -no desde lo electoral, pero sí desde la cercanía con el pueblo- estos sujetos se vuelcan a un “enfoque más pragmático de la política”, (Robinson, 1976, pg. 67) y ponen todas sus energía en la preparación de la campaña electoral para 1946, donde son derrotados por el conservador Mariano Ospina Pérez, punto de inflexión por el cual se transita a un tercer momento, tal y como lo propone Cordell Robinson, (1976), donde se reflexiona acerca de la importancia de cooptar el grueso del Partido Liberal, siendo esta -quizá- la única forma de recuperar el poder en las urnas. En este momento dicha pretensión inicia con una serie de disputas internas al interior del Partido por el regreso de Jorge Eliecer Gaitán y su papel como dirigente del mismo, eso ocasiona escisiones importantes en el liberalismo y genera conflictos de los cuales no logra recuperarse hasta mucho después, estos momentos de tensión debilitan el homogéneo de seguidores del Gaitanismo y los prepara para una escalada de colisiones políticas y sociales que se agudizan con el asesinato de su líder político. Para muchos la expresión más fuerte del Gaitanismo se da el día del Bogotazo, 09 de abril de 1948, día de la fatídica muerte del tribuno del pueblo, como fue conocido Gaitán en muchos espacios. Sin embargo, esta adhesión o composición del gaitanismo que se supone expresado

³⁰ UNIR: Unión Nacional Izquierdista Revolucionaria

allí, requiere un análisis más profundo, pues la simpatía por una figura o la indignación no son el único foco de detonación de estos meses de intranquilidad. La época de la violencia como se le ha llamado a esta serie de acontecimientos, o al inicio de los mismos, se ha datado con especial atención en esta fecha por la repentina explosividad de las reacciones de las personas y las comunidades a lo largo del territorio nacional, sin embargo, es importante tener en cuenta que ya se venía desatando un sentimiento de rechazo frente a la exclusiva desigualdad, que en buena medida fue expuesta por Gaitán en sus apariciones públicas, a la par que se venía gestando una inconformidad inmensa que tuvo su escape especialmente este día, día en que las emociones y el sentimiento de abandono, desesperanza e injusticia coparon el grueso de los grupos populares dándose situaciones de orden público naturalmente violentas. El descontento expresado en este momento de la historia es producto de una serie de conflictos que se encontraban ya enraizados en la cultura de los diferentes sectores populares del país, si bien el Movimiento Gaitanista tuvo especial protagonismo en estas fechas por su activa participación, su constante búsqueda de explicación y lanzamiento de hipótesis sobre la muerte del caudillo, no ha sido muy claro pararse únicamente en la consideración de estos como artífices del estallido que tuvo lugar aquellos días, pues no se debe perder de vista también que las tensiones entre liberales y conservadores eran algo que se venía incrementando desde hacía meses, incluso años atrás, esta era una disputa histórica que también encontró un punto de fuga en medio de todos estos enfrentamientos. Los tres filmes analizados muestran cómo hubo momentos distintos en la historia política del Gaitanismo, de sus simpatizantes, detractores y cómo la muerte de su líder implicó vivencias y expresiones diferentes en todo el territorio nacional, teniendo en cuenta también la evidente confrontación partidista que allí se originó y se recrudeció.

El Gaitanismo fue un movimiento socio- político diverso, donde confluyeron no solo clases populares, medias, sino también algunos sectores privilegiados. En su heterogeneidad, el movimiento fue denominado como multclasista de carácter popular, por el teórico John Green, (2013), allí expresa cómo este complejo movimiento social contó con simpatizantes desde “políticos profesionales, negociantes, miembros de los gremios tradicionales, intelectuales, empleados del gobierno y del sector privado, además de minifundistas y campesinos sin tierra”, (Green, 2013, pg. 220), dentro de las grandes porciones que buscaron nutrir el movimiento no solo con su integración, sino además con su potencialidad electoral

se encontraban también algunos sectores obreros o de trabajadores, quienes manifestaron su apoyo al liberal, haciendo claridades importantes como el apoyo a estas comunidades y el reconocimiento de sus derechos. Aun poseyendo atisbos muy claros acerca del tipo de personas que conformaban este movimiento socio político, Charles Bergquist observó alguna vez que aún en medio de esta masa que componía el colectivo, las palabras de Gaitán “también atraía a una clase trabajadora en su mayoría no organizada y carente de una visión autónoma de su lugar en la sociedad”, (Bergquist, 1988, pg. 416), esta porción reseñada por el autor desde su carencia puede conocerse como aquel segmento social de lo que por años se llamó de forma despectiva como el *populacho*, al cual no se le atribuyó mayor talento que su capacidad de aglutinarse alrededor de costumbres propias de sus culturas populares y sus orígenes humildes, siendo ese fragmento de la sociedad que no tiene mayor conciencia política que lo derivado de la agitación, como se mencionó muchas veces sobre el discurso de Jorge Eliecer Gaitán, reconociendo además su capacidad de llamar la atención de dichos sujetos y sujetas. El pueblo, era uno de los símbolos más poderosos, y por medio del cual se justificaba la escalada de esperanza y alegría con que se proclamaba la posible llegada del caudillo a la casa de Nariño, este discurso popular, obtuvo su fuerza de una idea propia de la democracia directa por la cual el poder del Estado se cimienta necesariamente en el pueblo, y sin este no se da un ejercicio legítimo del poder. Esta noción para el Gaitanismo fue uno de los mayores atractivos de Jorge Eliecer Gaitán, razón por la cual su coherencia y cercanía con las clases menos favorecidas le mantuvo en un margen de credibilidad importante. Es por este motivo que no solo su discurso, sino además su imagen poderosa invitando a irse en contra del orden establecido, los que le trajeron muchos afectos, incluso causa de idolatría alrededor del aspecto y personalidad del caudillo del pueblo como fue nombrado por años.

3.2 El Gaitanismo en la expresión fílmica

En Colombia se ha producido mucho cine, a pesar de su aparente retraso en estas esferas de creación artística, si bien, se tuvo un desarrollo tardío en algunas de las técnicas o formatos más desarrollados en Estados Unidos o Europa, se contó con la participación de algunos filmes de corte histórico, que en medio de la ficción y el drama lograron dar a conocer acontecimientos y personajes importantes de la realidad nacional. Tal es el caso de Jorge Eliecer Gaitán, de quién debemos observar no se han hecho infinidad de películas, pero

dentro de las observadas³¹ es posible encontrar una relación directa o indirecta con él, sin embargo no es muy evidente un vínculo con aquello conocido como Gaitanismo, pues esta facción específica de simpatizantes de Gaitán no se explicita con mayor importancia dentro de estos largometrajes. Así pues, se hará el ánimo de narrar unos posibles acercamientos que beben principalmente de la interpretación discursiva del investigador y están subjetivados en alguna medida por su lectura de las imágenes o posibles fragmentos de discurso Gaitanista allí expuesto.

En el filme *Canaguaro*, (1981), la referencia textual sobre el caudillo, específicamente de su muerte constituye el único momento en que este es nombrado dentro de la historia, a pesar de que en el inicio de la película, la apertura la da la voz de Jorge Eliecer Gaitán, y se continúa con una narración sobre el día propiamente de su muerte y lo que esta implicó para muchos. Como lo expone el narrador, en ciudades como Bogotá, “la multitud se vuelca a las calles buscando en quien vengarse, en quien descargar su ira, a quien hacer pagar por la muerte de sus más inmediatas esperanzas”, (Kuzmanich, 1981, 00:33), este fragmento denota una voluntariosa predilección por la figura de Gaitán, sobre todo en los sectores populares, estas multitudes que arriesgaron, y dieron su vida por el sentimiento de indignación, ya expresaban en gran medida la importancia sectorial que tenía para ellos el político liberal. Esta atribución, que de forma histórica se le ha otorgado al *Bogotazo*, como inicio de la época de la violencia, ha disminuido -en tanto- la expresión de violencia de esos días no fueron únicamente la exacerbación del sentimiento de injusticia y desesperanza por la muerte e Gaitán, sino que fueron además la entrada al recrudecimiento de la pugna entre Liberales y Conservadores, que se vivió con mayor ahínco en otras zonas del país. Sin embargo, vale resaltar que aunque la centralidad de relatos del 9 de abril de 1948, versaron sobre el estallido en la ciudad de Bogotá, películas como *Canaguaro* y *Cóndores no entierran todos los días* permiten precisamente la descentralización de estos fenómenos y aportan unas claridades regionales importantes que derivaron de la creciente tensión entre los partidos y el sorpresivo asesinato de Jorge Eliecer Gaitán, quien había ganado simpatías a lo largo y ancho del territorio nacional. Especialmente en *Canaguaro* se observa una venia de respeto por la muerte de Gaitán, durante la cual los hombres se retiran el sombrero ante tal noticia de la capital, esta

³¹ *Canaguaro*, (1981), *Cóndores no entierran todos los días*, (1984), y *Confesión a Laura*, (1990)

escena se da en medio de un compartir entre hombres y mujeres en la ruralidad de los llanos orientales. Este relato construido a partir de un suceso que recrudece las acciones violentas de los conservadores en el territorio³², es una de las muestras de cómo la llamada violencia se difumina a lo largo del país generando tensiones que encuentran su fuga de una u otra manera, en este caso por medio de las guerrillas liberales. Es de gran claridad observar así, que el Gaitanismo como tal no logra ser percibido en este largometraje, pues aunque las disputas versan en el conflicto político de los dos partidos tradicionales y sus distintas formas de debilitarse, no se hacen alusiones directas a este tipo de configuración política.

Por otro lado, en *Cóndores no entierran todos los días*, (1984), puede encontrarse también esa perspectiva que atribuye el inicio de “la violencia” al asesinato de Jorge Eliecer Gaitán, presentando un texto ilustrativo previo al desarrollo de la película, donde el contexto se hace partiendo de este lugar muy común en cantidad de análisis, pero que han sido ampliados como ya se mencionó. La primera mención del caudillo, como causa imprescindible de este acontecimiento de larga duración, empieza a dotar de sentido por lo menos la manifiesta confrontación entre unos y otros miembros de bandos políticos. La historia transcurre sin grandes acercamientos a Gaitán o al Gaitanismo, como sujeto o sujetos propios del contexto, pues este largometraje basado en la novela del escritor colombiano, como ya se ha mencionado antes, transcurre en las inmediaciones del Valle del Cauca, específicamente en Tuluá, por lo que se aleja gráficamente de una representación específica del Bogotazo, o de sus consecuencias más visibles. El asunto de Jorge Eliecer Gaitán, sus copartidarios y simpatizantes se lee a través del sesgo partidista donde todo quien medie alguna palabra de agrado sobre él, o sobre el Partido Liberal es enseguida objeto de violencia, en este caso de los pájaros. En una de las escenas más simbólicas y representativas de la película, en cuanto a la disputa política, uno de estos sujetos miembros del grupo liderado por León María Lozano, se acerca a la oficina de “el señor Restrepo”, y al ingresar en ella para esperar al sujeto, muestra de perfil el tan recordado cuadro de Jorge Eliecer Gaitán donde este tiene su brazo derecho alzado en señal de lucha. Tras asesinar a su víctima, el hombre sale de la oficina, no sin antes ridiculizar la figura de Gaitán en símbolo de victoria por su recién conquistada justicia política, representada en el asesinato de un liberal. Jorge Eliecer Gaitán

³² Los simpatizantes del conservatismo colombiano en su acepción militar fueron llamados los chulavitas, en contraposición al uso de la palabra chusmero para referirse al liberal de a pie.

aparece entonces, en esta película como el símbolo de un grupo de personas a quienes agrada y a quienes además relacionan sin reparo con el Partido Liberal, siendo por esta única razón objetivos militares, así pues, en este filme se puede intuir una representación social, donde Gaitán es el origen del conflicto entre partidarios y políticos en el país por el solo hecho de haber dado vida a una idea de cambio.

Finalmente, y con el fin de explicitar el análisis más aún desde lo urbano que permite la película *Confesión a Laura*, (1990), es necesario empezar diciendo que el Gaitanismo no fue necesariamente una categoría integradora en los tres filmes, pero que respondió aún desde su ausencia como dato importante para determinar incluso dónde estaba puesto el foco en los largometrajes respecto a su relación con Jorge Eliecer Gaitán. Este filme permite situar un contexto urbano, aparentemente muy cercano al centro de la ciudad de Bogotá donde ocurrían los hechos, algo que se debe destacar del inicio de la película es que el contexto es presentado desde una perspectiva que muestra a Gaitán en sus mejores momentos, incluso dando uno de sus mejores discursos, en medio de la aparición de imágenes y vídeos cortos reales donde se encuentra rodeado de muchas personas, en el centro de multitudes que le escuchan y arengan a su paso, se reconocen grupos de hombres y mujeres que enarbolan banderas con el rostro del caudillo, pudiendo ser estos unos posibles simpatizantes no solo del personaje, sino además de la ideología que se gesta en el seno de sus intervenciones y la confianza que genera en los sectores más populares, también puede observarse cómo se presentan imágenes derivadas del estallido en la ciudad de Bogotá, donde al tiempo se expone como detonante el asesinato de Jorge Eliecer Gaitán, atribuyéndole así características revolucionarias a las reacciones que ésta pérdida genera. Más adelante, puede observarse cómo la tensión en la película se da también en medio de estos sucesos violentos que acaecen en la ciudad y que encierran por completo a estos personajes, durante estos instantes que fueron horas en el desarrollo del argumento, no se nombra específicamente el nombre del político liberal, pero sí se le expone en una ocasión como un preciado recuerdo para Laura, quien conserva de este un artefacto que al pasar con rapidez hoja por hoja, lo que muestra es un Jorge Eliecer Gaitán sonriente. En medio de esta película son muchos los elementos de los que quizá se carezca para conversar sobre una posible exposición del Gaitanismo como movimiento, sin embargo, aporta al principio las imágenes reales sobre grupos sociales específicos que se reunían en

torno al caudillo y cargaban con orgullo algunos símbolos propios de esta facción derivada del liberalismo de izquierda.

El Gaitanismo, no es una constante en el análisis de imagen realizado sobre estas tres películas, sin embargo, aparece como una sombra que se mueve en el espectro político conflictivo acontecido en este trío de relatos. La historia del movimiento socio político es un elemento central para poder realizar contrastes y también para evidenciar las ausencias que fueron aún más recurrentes respecto al uso de esta categoría, el concepto aduce una propuesta política específica que se ve fuertemente debilitada con la desaparición física del caudillo, y al versar estas tres películas precisamente en el hecho de su muerte, no es mucho lo que se lograría asimilar de esta, es por esto que en cuanto al posible germen de Gaitanismo expresado en las pretensiones de este proyecto, es importante señalar que el principal hallazgo es que no es un tema concurrente o explicitado en ninguno de los tres filmes, sin dejar de reconocer el poderoso significado que tienen cuando a la hora de contrastar símbolos de este particular ismo que inició y se debilitó en el mismo siglo XX, pero que no deja de ser importante para la reconstrucción de otras comprensiones de la época y la relevancia incluso como apuesta política de las palabras y el discurso de Jorge Eliecer Gaitán.

4 CAPÍTULO IV: CONCLUSIONES

La representación se erige en este proceso investigativo como el centro de atención, por el cual la vista enfoca aspectos que necesariamente se relacionen con el objeto de estudio, u objeto de principal inquietud, a saber Jorge Eliecer Gaitán como sujeto político de trascendencia en el siglo XX, y por ende importante para las diferentes fuentes de información sobre su existencia que se han concentrado en la historiografía y los análisis sociológicos o políticos de su liderazgo, pero que en esta oportunidad se optó por observarlo a través del cine como una fuente no solo de entretenimiento, sino además de información y de creación artística que en sí misma conlleva expresividad y fuerza.

La inmanente relación encontrada entre el relato cinematográfico y la historia del país denota una ignorada fortaleza que se ha gestado en los sectores del arte y la cultura audiovisual, para contar historias con la pretendida validez que ha instaurado la rigurosidad del método científico y que en ocasiones ha restado voces en el debate. Durante el desarrollo de esta monografía fueron encontradas no solo relaciones válidas de ser contrastadas con las fuentes del trabajo historiográfico, sino que se puede decir que suman un componente sociológico importante, en tanto pueden actuar como un medidor de percepciones o efectos posteriores a la exploración de estas épocas a las que se accede por medio de archivos u otros métodos ortodoxos que han facilitado su lectura y aprendizaje, pero que pueden ser puestos a conversar con creaciones derivadas de estas descripciones. El vigor de la presente investigación se encuentra principalmente en la oportunidad que busca darle al cine como una fuente válida de contraste, como captador de realidades que atraviesan los imaginarios de los creadores del cine y cómo lugar de análisis de la ciencia política y la historia. Se pudo observar que en la forma cómo fueron creados y expuestos estos largometrajes fueron necesarias algunas reflexiones sobre la inserción simbólica de personajes como Jorge Eliecer Gaitán, sin perder de vista las particularidades estilográficas que se pensaron los directores

desde el abordaje del momento histórico y aquello a lo que quisieron dar especial resonancia, en el caso de Canaguaro (1981), fueron la creación, mantenimiento y conflictos de las guerrillas liberales con el poder del estado, en Cóndores no entierran todos los días (1984), la creación de unos de los primeros grupos paramilitares del país “los pájaros”, quienes contaban con el apoyo y bendición del estado para su cruzada antiliberal en el país, y finalmente en Confesión a Laura (1990), son las vivencias íntimas de unas personas, de alguna forma desligadas del conflicto externo en la ciudad de Bogotá pero que en uno u otro sentido daban vida a posibles tensiones ideológicas o simpatías vergonzantes que se castigaban aún con mayor rigor de puertas para adentro.

Todas y cada una de estas obras nutrieron el análisis desde la perspectiva de la escenografía, como factor físico y espacial, en contraposición con las imágenes reales de dichos territorios en los momentos en que se dieron los hechos. En cierta medida respondieron con la representación más o menos fiel de las geografías propias de los lugares donde se pensó representar las problemáticas sociales, además de generar un ambiente de inmersión a las mismas por medio del uso de los encuadres y planos específicos que clarificaron las situaciones, la naturaleza de estas, ya fuese desde la tensión o la alegría, pero que sin duda, procuraron la mayor riqueza en tanto al uso de la imagen y el discurso. El aspecto socio político del Gaitanismo como un concepto a rastrear fue la cuestión donde realmente no pudo hallarse mucho material, pues su inserción en la trama o argumentos de las películas fue mínimo, siendo que estas como ya se dijo antes se construyó desde distintos lugares o perspectivas de los contextos.

Los elementos centrales del análisis versaron sobre la espacialidad o representación escenográfica, la imagen como factor premeditado de expresividad discursiva y finalmente la abstracción de elementos propios del Gaitanismo que pudieran ser encontrados en estas películas, en ese sentido es posible hallar unas características propias de cada filme que dan cuenta de estos aspectos y se pretende dejar muy claro en este apartado.

Canaguaro (1981), es una película que desde lo espacial se corresponde completamente con una ruralidad olvidada, donde incluso el alcance del estado es menor y el mantenimiento del status quo se puede ver amenazado por la presencia de adversarios del gobierno, quienes plantean la liberación o defensa de los derechos de la población por medio de algunos otros

métodos derivados del acorralamiento violento por parte del estado, así pues estos contextos donde se busca hablar de la experiencia en los llanos orientales, no se alejan mucho de dicha perspectiva socio espacial que constituye un lugar propicio para el movimiento subversivo que se gestó en la época, por otro lado en cuestiones de imagen mantiene la preponderancia de los planos medios y los conjuntos, al hacer un énfasis especialmente en el grupo de una de las guerrillas liberales, lo que deja a un lado la aparición directa de Gaitán como protagonista principal o secundario de este largometraje, su representación social allí se limita a las expresiones del discurso y los gestos de los pobladores, quienes con tímidas miradas de miedo o sorpresa muestran su estupefacción por el asesinato de este.

La presentación de colectivos o grupos políticos determinados se mantiene en Córdobas no entierran todos los días (1984), donde es recurrente la idea de facción o de creación de grupos ideológicos específicos que tienen como foco el conflicto entre conservadores y liberales. Estos no tienen muchas referencias específicas a la figura de Jorge Eliecer Gaitán dentro del grueso del relato, más allá de sus explicaciones históricas y contextuales al inicio de cada uno de los filmes o la somera mención de su muerte en medio de los enfrentamientos propios de cada largometraje. Allí encontramos encuentros, pero también distancias, en tanto, en un lugar se visibiliza el liderazgo de los liberales, incluso desde su acepción subversiva, y por otro se hace énfasis en los conservadores como un grupo político de alzarse también en armas por fuera de la legalidad del estado, lo que expresa dos versiones de la historia desde los lugares de actores distintos, que aunque no se relacionan concretamente con el gaitanismo o sus simpatizantes, si confrontan la idea de odio frente al liberalismo o el conservadurismo en algunas de sus expresiones territoriales.

Confesión a Laura, por su lado se sale mucho de este marco del conflicto partidista frontal, pero si aporta una doble perspectiva socio política en la que las pequeñas diferencias entre unas y otras personas, incluso por su personalidad o simpatías políticas constituyen pequeñas discriminaciones en los ámbitos locales o vecinales, mientras se habla del neurálgico momento del estallido en la ciudad de Bogotá, lo cual de alguna forma exacerbaba estas visiones enfrentadas desde la adhesión o apoyo al gobierno oficialista de Mariano Ospina Pérez y la simpatía con el liberalismo o la figura de Jorge Eliecer Gaitán. En esta película es posible sumergirse en dos perspectivas frente al Bogotazo, y en general, a uno de los

conceptos no mencionados, pero quizá indagados, el de búsqueda de la justicia social. Tanto Laura como Santiago no ignoran el estallido ni desconocen la trascendente figura del político colombiano, siendo aún más evidente en Laura, quien guarda de este algunas figuras donde se le muestra como un personaje de grandes sonrisas y serenidad, al menos es esto lo que se podría interpretar del contexto temeroso en que esta esconde evidencias de ese tipo y la forma cómo por el contrario Josefina, desde una postura muy oficialista desdeña la situación de orden público arguyendo incluso argumentos de tono clasista al referirse a los autores materiales de la misma.

A modo de conclusión nos encontramos en el análisis con dos películas que se acercan en visión temática, recogidas desde los mayores conflictos políticos y ejercicio de la violencia en distintos contextos y otra que se aparta no sólo temáticamente, sino a nivel escenográfico y argumentativo dando lugar a una perspectiva íntima desde el seno de una clase que no tuvo mucha cercanía con el estallido, más allá del sufrimiento de las tensiones y el pánico natural de dichos días.

El camino de la investigación siempre es y será un camino para encontrarse con uno mismo, con sus inquietudes más profundas, y de alguna forma con la puesta en práctica de cantidad de aprendizajes que en proceso de pregrado se gestan y nutren el desarrollo intelectual del sujeto. El desarrollo de esta monografía dio luz a una inquietud mucho más amplia por los lugares, y las fuentes válidas de investigación o recolección de información en la ciencia política, buscando dar así una respuesta, y en cierta medida generar una defensa respecto al uso de otro tipo de fuentes como las literarias o audiovisuales, especialmente el cine para alimentar los relatos propios de la historiografía, y sostener la conexión con los imaginarios sociales de la población y su relacionamiento constante con la lectura de la realidad y sus formas de retratarla.

Las ciencias sociales, humanas y especialmente la ciencia política están invitados a la celebración del talento creativo como una parte importante para la lectura o diagnóstico de las sociedades y sus distintos intereses, sobre todo si estos pueden tener vínculos con la reconstrucción o representación de la historia en su infinidad de manifestaciones. Así pues, el mensaje es aquel que se hizo bandera y que busca reconocer la fortuna del cine para hablar y decirnos cosas, a través de su complejidad audiovisual, histórica contextual y técnica. Este

trabajo constituye uno más de los intentos ya existentes por vincular otros lugares de enunciación, a la investigación especialmente en la ciencia política, diversificando la exploración del proceso metodológico en conversación con otras áreas.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguado, C. (1991). Tiempo, espacio e identidad social. *Alteridades*, vol. 1. Núm. 2 pg. 31-41. Universidad Autónoma Metropolitana. México.
- Alcántara, M. Mariani, S. (2014). *La Política va al Cine*. Universidad del Pacífico. Lima, Perú.
- Amount, J. y Michael, M. (1990). *Análisis de film*. (2da. Ed.). Barcelona. Ediciones Paidós Ibérica, SA y Editorial Paidós SAICF.
- Arendt, H. (1958). *La condición humana*. Editorial Paidós. Alemania.
- Aristizábal, J. y Pinilla, O. (2017). Una propuesta de análisis cinematográfico integral. *Revista KEPES*. Número 16. Universidad Agustiniana. Bogotá. Colombia
- Bergquist, C. (1988). *Los trabajadores en la historia latinoamericana: estudios comparativos de Chile, Argentina, Venezuela y Colombia*. (2da. Ed.). Colombia. Siglo veintiuno editores, SA.
- Bernini, E. (2016). *Una mutación silenciosa: los años ochenta en el cine de América Latina*. Los cuadernos Cinema23. Número 005. México.
- Braun, H. (1985). *Mataron a Gaitán*. Punto de lectura ediciones.
- Braun, H. (2008). *Historia general de América Latina. Populismos Latinoamericanos*. Pg. 371-394.
- Burke, P. (2001). *Visto y no visto: El uso de la imagen como documento histórico*. (1era. Ed.) Barcelona. CRÍTICA Barcelona.
- Bushnell, D. (2003). *Colombia. Una nación a pesar de sí misma*. Booket ediciones.
- Deleuze, G. (1984), *La imagen - movimiento, estudios sobre cine 1*. Paidós Comunicación.

- Duque, J. (2018). Historia y arquitectura: aportes para un debate. Revista Dearq. Universidad de los Andes. Bogotá. Colombia.
- Getino, O. (1969). Hacia un tercer cine. Argentina.
- Green, J. (2013). Gaitanismo, liberalismo de izquierda y movilización popular. (1era. Ed.) Medellín. Editorial Universidad EAFIT.
- López, M. (2014). El cine como medio de expresión política y su impacto social. V Congreso Internacional en Gobierno, Administración y Políticas Públicas GIGAPP-IUIOG. Instituto Nacional de Administración Pública (Madrid, España).
- Llano, A. (1999). El enigma de la representación. Síntesis Editorial.
- Madriz, G. Saénz, R. (2018). Ciencia Política y cine: un enfoque para el análisis político desde la Teoría del Discurso. Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales. Número 233. Pp. 141 – 168. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Martínez, H. (2011). Historia del cine colombiano. Diccionario del Cine Iberoamericano: España, Portugal y América; SGAE. Tomo 2: Bolkan, Edna-Coutinho, Rosa. Pags 759-768.
- Matamoros, M. (2002). Cine y filosofía: el acto ideatorio como evento fílmico. Signos filosóficos num.7. pg. 175-188. Facultad de filosofía y letras. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Mateus, A. (2007). Un cineasta chileno. Kuzmanich y el cine de la violencia en Colombia. Universidad Católica de Temuco.
- Mora, M. (2002). La teoría de las representaciones sociales de Serge Moscovici. Athenea Digital.
- Moscovici, S. (1961). El psicoanálisis, su imagen y su público. Buenos Aires. Ed. 1979.
- Mundó, A. (2013). Elementos metodológicos para el análisis de imágenes. Ministerio de Economía y Competitividad. España.
- Muñoz, L. (2006). Los sufijos -ismo e -ista en las ediciones del DRAE de la primera mitad del siglo XIX. Universidad de Barcelona.

- Ochoa, D. (2010). La imagen y la historia: de la representación a la memoria. El cine de Patricio Guzmán sobre la dictadura chilena. Universidad Javeriana. Bogotá. Colombia.
- Pacheco, A. (2015). Influencia de los medios de comunicación en la construcción de representaciones sociales de violencia en la zona oriente de El Salvador. Universidad Gerardo Barrios. El Salvador.
- Peralta, M. (2015). Espacio, tiempo y materialidad. Metal. Memorias, Escritos y trabajos desde América Latina. Universidad Nacional de la Plata.
- Real Academia Española. (s.f.). Imagen. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 05 de julio de 2022, de <https://dle.rae.es/imagen>
- Robinson, C. (1976). El Movimiento Gaitanista en Colombia. Tribuna Libre ediciones.
- Rosenstone, R. (1997). El pasado en imágenes: El desafío del cine a nuestra idea de la Historia. Editorial Ariel. Barcelona.
- Saavedra, I. (2003). La historia de la imagen o una imagen para la historia. Revista Cuicuilco. México.
- Tobón, S. Penagos, A. y Acosta, A. (2019). Informe Final. Desafíos y oportunidades de la ruralidad en Colombia para las Fundaciones empresariales. Centro Latinoamericano para el Desarrollo Rural.
- Trenzado, M. (2000). El Cine desde la perspectiva de la Ciencia Política. Reis. Revista Española de Investigaciones Sociológicas, (92), 45-70.