Capítulo 6

Ficción histórica

Norman Esteban Gil Reyes

Magíster en Artes Plásticas y Visuales (UNAL), Maestro en Artes Plásticas (UNAL) y Diseñador Gráfico. Docente del programa de Artes Plásticas y Visuales de la Universidad Antonio Nariño e investigador de la Corporación Unificada Nacional de Educación Superior (CUN). Miembro de la Red Latinomericana de Investigación-Creación RedLIC.
E-mail: normanestebangil@gmail.com

Resumen

Este capítulo hace un análisis de la obra *Girovago*, presentada por el artista Antonio Díez en el marco del Primer Encuentro Nacional de Investigación-Creación, Imagen, Memoria y Territorio 2019. La obra cuestiona la veracidad de los objetos históricos pertenecientes a la colección de la Casa Museo Jorge Eliécer Gaitán de Bogotá. En efecto, el artista plantea un híbrido realidad-ficción al instalar prendas de ciclismo del siglo XXI que resultan ciertamente sospechosas. No obstante, la obra traza líneas de sentido que encuentran relación con aspectos históricos verificados, como el gusto de Gaitán por elementos del pensamiento del dictador italiano Benito Mussolini o por la práctica del tejo.

Díez se conecta con Gaitán a través de actividades cotidianas como el ejercicio y la escritura. Para ello propone tres perspectivas de exploración de la imagen de Jorge Eliécer Gaitán: la configurada por el ejercicio de ambientación museística, la concebida como arquetipo político del pueblo bogotano de los años cuarenta y la imagen construida de sí mismo por parte del caudillo. Para ello el artista crea una seudohistoria que conecta las tres imágenes. Busca con esto encontrar al ser humano que habitó la vivienda (hoy transformada en Casa Museo) antes de la emergencia del hombre público, tras su magnicidio el 9 de abril de 1948, hecho histórico que convirtió a Gaitán en un mártir político.

Palabras clave:

Bicicleta, instalación, poesía, imagen, seudoverdad.

La veracidad histórica en el museo

La Casa Museo Jorge Eliécer Gaitán, en su afán de construir un discurso histórico veraz, se encuentra escenificada bajo el consenso argumental necesario para que sus discursos sean aceptados como verdad. Para ello, cada objeto que será expuesto al público debe pasar por una aprobación de expertos que en muchos casos condicionan sus argumentos conforme al pensamiento específico de una época.

Actualmente existen muchas propuestas museológicas que subvierten los discursos que se presentaban como verdad y proponen flexibilidades interpretativas; sin embargo, se mantiene aún en la percepción del espectador común el museo como el espacio que legitima discursos y los convierte en verdades, aunque esto corresponde a un pasado «tradicionalista» de los museos. Esta configuración discursiva del museo puede poner en duda la veracidad de los relatos, dado que propone una linealidad histórica que la sensibilidad común podría llegar a asumir como una verdad incuestionable. Dicha noción de verdad es también uno de los aspectos conceptuales que Werner Herzog incluyó en su documental *La cueva de los sueños olvidados* (2010), en el cual se puede observar un viaje a través de las antiguas cuevas de Chauvet en Francia. El director procura descubrir mediante el testimonio de diferentes expertos las teorías respecto de las imágenes que están en estos abrigos rupestres. El documental logra dar cuenta desde distintas posturas del «verdadero» sentido de las imágenes pintadas al interior de la cueva. Sin embargo, Herzog hace una apreciación maestra sobre las certezas de dichas interpretaciones al colocar al final del documental un epílogo que parece sacado de una escena de ciencia ficción.

En esta sección pone en cuestionamiento las certezas de los científicos al utilizar la imagen de dos cocodrilos albinos que están mutando a causa de la radiación. Herzog entonces se pregunta: ¿qué podrían llegar a pensar de dichos petroglifos cuando terminen de mutar estos cocodrilos y hayan adquirido capacidades de interpretación? Este humor sutil caricaturiza también la voz de todos los científicos que dieron sus razones

expertas, desdibujando todas las posibilidades de entendimiento de aquellas imágenes. En efecto, abre una nueva posibilidad: la de acercarse a la cueva desde su condición como imagen actual en el acontecimiento cotidiano; es decir, Herzog propone acercarse, sin prejuicios, a los dibujos de las cuevas para tener una relación nueva y «verdadera» con la imagen.

Figura 1

Fotograma del epílogo de La cueva de los sueños olvidados

Nota. Fotograma de video Werner Herzog (2010). Minuto 1:30:07 Cave of Forgotten Dreams.

Plazas (2010) en su texto *Textiles del más allá* presenta algunas prendas (ahora parte de la colección del Museo Nacional) que llevaban tres personajes importantes de la historia de Colombia, entre las que se encuentra la ropa que vestía Gaitán cuando fue asesinado. La autora somete las prendas a un estudio riguroso, poniendo en duda su originalidad: «Estos tres ejemplos demuestran cómo los hechos violentos pueden transformarse en casos de estudio, no solo a nivel jurídico investigativo, sino de conservación-restauración» (p. 3). Según el texto, al ser objetos documentales deben preservarse tal como llegaron; por lo tanto, la Casa Museo debe conservar el traje que llevaba el día de su muerte.

> Gracias a la información y datos brindados por Medicina Legal, se corrobora que los deterioros presentados en las piezas concuerdan de manera verídica con la necropsia y por lo tanto son fuentes confiables relacionadas con la muerte de Gaitán. Este conjunto de piezas debe ser considerado como textiles documentales, por lo que el museo se ve en la obligación de preservar las huellas como las perforaciones y las manchas, ya sean de sangre y/o [*sic*] de suciedad como evidencia clara de los sucesos. (Plazas, 2010, p. 20)

Cabe anotar que, cuanto más rigurosos son los métodos de verificación dentro del museo para la legitimación de sus discursos, tanto más sospechosos se tornan. Los resultados de dichos estudios terminan reescribiendo la historia, anulando o adaptando los discursos que ya habían sido aceptados por el público general. No obstante, podría considerarse que cada noción de verdad situada dentro de los museos está condicionada al nivel de escepticismo del público que los visita.

El fotógrafo español Joan Fontcuberta escribe un libro llamado *El beso de Judas* (2011) en el que cuestiona las diferentes posibilidades de verdad en torno a la fotografía que, de hecho, puede ser aplicable a la constitución misma de la imagen dentro del museo:

> ¿No hay en el origen de toda ciencia unos principios (históricos, culturales, ideológicos,

Tabla 1

Piezas correspondientes a la instalación de Antonio Díez en la exposición En sospecha (2019)

Figura	Técnica	Ubicación
Ilustración seudohistórica	Ilustración (figura 5)	Habitación de Gaitán
Intervención del armario	Instalación (figura 4)	Habitación de Gaitán
Instalación seudohistórica	Instalación (figura 7)	Baño de la Casa Museo

> etc.) que condicionan los resultados posteriores? La presentación de las premisas fundacionales de cualquier disciplina como absolutas e inamovibles, ¿no constituyen también un fraude? La antropología, por ejemplo, no es sino la búsqueda del otro para encontrarse a sí mismo; o el estudio de pueblos «salvajes» para poder afirmar nuestra propia civilización. (p. 131)

El autor nos hace dudar, no solo de los objetos que contiene el museo, sino también de las disciplinas que operan alrededor suyo. La obra fotográfica de Fontcuberta —como la de Antonio Díez— se ubica en esa frontera que cuestiona la veracidad histórica y reclama otra verdad. Fontcuberta (2011) juega con la «verosimilitud de la imagen» (p. 136), convirtiendo al espectador en un cómplice de este artificio casi mágico. Un ejemplo claro es la obra *Retsch-cor* (1993); en ella Fontcuberta se percata de todos los elementos que pueden legitimar la imagen como verdad y se los apropia: diarios, folletos, credenciales, etc.; elementos que, de una u otra manera, pudieran aportar niveles de verosimilitud a su imagen, consiguiendo así una «fotografía auténtica». Esto quiere decir que, no bastaba con hacer una buena foto, sino con crear todo el universo que la valide.

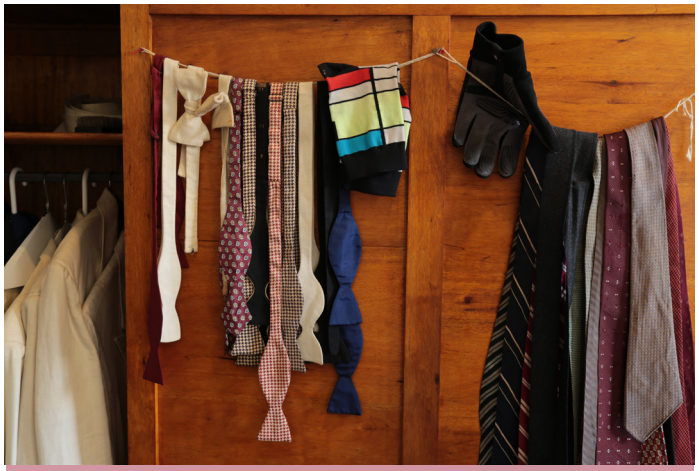
Al igual que Fontcuberta, el artista Antonio Díez se da a la tarea de construir un sentido de

verdad en tres diferentes ámbitos de la instalación artística que dispuso en la Casa Museo Jorge Eliécer Gaitán:

Díez instala prendas claramente identificables como falsas en el armario de Gaitán (figura 2). Cuando el artista se percata de la existencia de los ganchos plásticos en el armario del personaje plantea: «como se diría en el cine: está fallando el arte» (A. Díez, comunicación personal, abril, 2020). Esos fallos que encuentra el artista lo habilitan para jugar con este ejercicio de devenir caricatura. El artista considera que la imagen de Gaitán es la mezcla entre una ficción y algunos hechos históricos reales mostrados a través de un museo; es entonces cuando la introducción de unas prendas de la época actual, que corresponden a un deporte que el mismo Gaitán no practicaba, empiezan a generar un juego de diálogos que ponen al desnudo la certeza histórica. Podría decirse que el museo generó la puerta de entrada para establecer un híbrido entre lo real y lo ficcional. Díez afirma que los ganchos de ropa le generan dudas porque no coinciden con la época de la Casa Museo. Por consiguiente, la misma duda recae sobre la legitimidad de la ropa que se

Figura 2

Instalación seudohistórica en el armario



Nota. Instalación de Antonio Díez (2019). 50 cm de alto. Fotografía de Norman Esteban Gil Reyes © 2019 Norman Gil-Reyes. Impresa con permiso del autor.

encuentra en el armario y sobre otros objetos de la casa. Es posible que estos hayan sido traídos de cualquier otro lugar.

El armario está ubicado en una habitación contigua a la oficina de Gaitán; lugar que, por su configuración, sugiere un espacio de refugio para sus noches de insomnio o de pequeños descansos a sus ocupaciones burocráticas.

> En primer lugar, ver allí una serie de prendas dentro del armario que parecen no tener total correspondencia, causa inquietud; pues, a pesar de que hay algunas prendas viejas (zapatos, vestidos, fajas), carecen de congruencia con otros objetos que se disponen (a manera de ambientación) sobre ganchos que no corresponden a la época. (A. Díez, comunicación personal, abril, 2020)

Cuando Díez ve esa inconsistencia, llega a la conclusión de que mucho de lo que está dispuesto allí «tiene el propósito de sugerir algún atisbo de verdad o que está dispuesto para simular una verdad sobre la imagen de un caudillo» (A. Díez, comunicación personal, abril, 2020). Efectivamente, indagando entre quienes administran el museo, se encuentra con que algunos de los objetos dispuestos no pertenecieron a Gaitán, sino que fueron donados. Dichas donaciones no fueron necesariamente artículos que hayan pertenecido a la familia Gaitán, sino que configuran una suerte de universo al que pertenece este personaje icónico.

En segunda instancia, Díez dispone una ilustración seudohistórica (figura 3) en donde aparece Gaitán montando bicicleta estática mientras riega las plantas de su casa. Cada elemento que compone la ilustración está pensado como un dato histórico: la bicicleta Bianchi, la lámina promocional del Mueller Belt, la imagen de Gaitán jugando tejo y una mesa servida con un plato de cuchuco con espinazo

Figura 3

Ilustración seudohistórica

Nota. Ilustración de Antonio Díez (2019). 25 cm de alto por 50 de ancho. Fotografía tomada por Norman Esteban Gil Reyes © 2019 Norman Gil-Reyes. Impresa con permiso del autor.

acompañado de una cerveza. Mientras el personaje pedalea, mueve el molino que riega aquellos árboles que hoy en día existen en el predio de la Casa Museo y que en ese momento histórico estarían pequeños. El tipo de ilustración que expone Díez no tiene una relación directa con la ilustración científica; más bien opta por encontrar un sentido en lo que permite el acto de dibujar en sí mismo. En otras palabras, la gráfica refuerza una noción académica como parte de un sistema de generación y validación del conocimiento. Gómez (1995) menciona con respecto al dibujo:

> El dibujo se establece siempre como la fijación de un gesto que concreta una estructura, por lo que enlaza con todas las actividades primordiales de expresión y construcción vinculadas al conocimiento. Está siempre relacionado con el movimiento, conductas y comportamientos que tienen de común el ser sustento ordenador de una estructura a través de gestos que marcan direcciones generativas o puntuales que sirven para establecer imágenes sobre fondos diferenciados. (p. 17)

Esto quiere decir que el dibujo de Antonio Díez no responde simplemente a un capricho estético, tampoco a la prevalencia del sujeto-artista, sino que es la sujeción estructural y subordinada a datos científicos. Entonces, es un puente entre el conocimiento científico-histórico y el conocimiento artístico. Este acto de creación prefigura un proceder historiográfico riguroso que implica la selección de las imágenes que aparecen en la representación gráfica y su disposición, dado que «funge como una mediación necesaria con lo real» (Morales, 2005, p. 21). Una representación que busca acercarse más a la mirada periodística, es decir, a una comunicación de datos ordenados que procuran un nuevo sentido histórico.

La bicicleta —elemento esencial en la obra— es para Díez una herramienta de creación; en su caso es una aproximación al *happening* artístico sin público. En cierta medida tiene relación con la obra *Is it about a bicycle?* del artista alemán Joseph Beuys (figura 4), quien consideraba que «dedicarse al arte no era una acción estética sino que el arte era un vehículo, una locomoción dentro de la realidad» (Lamarche-Vadel, 1904, p. 44). Con esta postura, Beuys revela que el sentido

Figura 4

Is it about a bicycle?

Nota. Instalación de Joseph Beuys, 1985. Fotografía por © DACS, 2018. Tomada de https://www.tate-images.com/preview.asp?image=AR0920. Licencia Creative Commons BY-NC-ND.

del arte está en función de la transformación de la realidad en un movimiento continuo. De hecho, Bernard Lamarche-Vadel opone el gesto de Beuys al del *ready made* de Duchamp, quien ubica una rueda de bicicleta sobre una silla. Esta acción anula la funcionalidad tanto de la rueda como de la silla, asignándole un nuevo sentido. Lamarche considera que para Beuys es más importante «montar la bicicleta para salir de la galería, hacia la vida, hacia el futuro» (p. 45.)

Figura 5

Instalación seudohistórica

Nota. Instalación de Antonio Díez (2019). 2.7 m de alto. Fotografía tomada por Norman Esteban Gil Reyes © 2019 Norman Gil-Reyes. Impresa con permiso del autor.

Montar bicicleta es también para Díez una herramienta de creación por su estrecha relación con el paisaje. La posibilidad de acceder a un espacio de contemplación en constante cambio se relaciona con la práctica de los cultivos de los bonsái; práctica que desarrollaba desde que era niño, pero que abandonó una vez concluyó sus estudios de artes. En otras palabras, el artista combina el movimiento nómada en bicicleta como una posibilidad para descubrir nuevas posibilidades de paisaje, lo que puede configurar después junto a su práctica del bonsái. La combinación de estos elementos le permite salir de la comodidad natural del viaje y llevarlo a un estado condicionado por el esfuerzo físico. Como resultado, logra establecer un tiempo de desplazamiento más lento que le da la oportunidad de conocer mejor un territorio.

El tercer gesto de la obra expuesta corresponde al hallazgo de una máquina de gimnasia pasiva llamada Mueller Belt, compuesta por un cinturón anclado a una polea que vibraba a gran velocidad (figura 6). Este artefacto de los años treinta fue popular en Norteamérica entre personas adineradas preocupadas por su

Figura 6

Mueller Belt

Nota. Un caballero corpulento canta mientras se masajea su vientre mecánicamente. Fotografía tomada del archivo Bettman/Corbis. Stanmeyer, J. (2014, 26 de febrero). World Press Photo. http://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2014/contemporary-issues/john-stanmeyer. Imagen de dominio público.

Figuras 7 y 8

The Mueller Belt, 1930

Nota. Fotograma de video Myfootage.com (2016). Tomadas de https://www.youtube.com/watch?v=WrMxPRU-Tzs. Imagen de dominio público.

figura. Se creía que las vibraciones producían un efecto de reducción de la grasa abdominal. La máquina ubicada en el baño de Gaitán pone en duda si realmente él la usaba. Así mismo, Díez se pregunta: «¿qué pensaría al adquirirlo?, y ¿qué objetivo tendría con él?» (A. Díez, comunicación personal, abril, 2020).

Después de ver el Mueller Belt en el baño, Díez se pregunta si Jorge Eliécer Gaitán era deportista o tenía algún gusto particular y encuentra que, de hecho, Gaitán solía trotar. La administración de la Casa Museo tiene una actividad llamada «Recorrido Bogotá años cincuenta»:

> Es un recorrido guiado desde el Parque Nacional Olaya Herrera hasta la Casa Museo. En el trayecto que Jorge Eliécer Gaitán hacía a diario trotando, un invitado comparte con los visitantes la historia de la localidad y los sitios más destacados que rodean la Casa Museo. Es una actividad que se pretende institucionalizar en el segundo domingo de cada mes y cuenta con la divulgación del diario *El Tiempo* y las diferentes instituciones culturales y turísticas del distrito. (Torres, 2008, p. 13)

El artista no encontró documentos que vincularan a Jorge Eliécer Gaitán con la práctica de la gimnasia pasiva usando el Mueller Belt, pero tampoco descarta que efectivamente lo usara. Puede que esto constituya una suerte de ficciones necesarias para que una sociedad esté cohesionada. Según Díez, «hay un hecho histórico que señala que él vivió y que fue un líder; otro hecho histórico es que fue un caudillo idealizado» (A. Díez, comunicación personal, mayo, 2020). Partiendo de esa idealización, se puede hacer un balance entre el personaje y el ser humano.

Los datos hallados muestran que Gaitán era disciplinado. No obstante, un dato que hoy en día podría hacerlo impopular es que «pensaba que los individuos colombianos sometidos a buenas condiciones de vida y una fuerte disciplina podían ser de gran provecho para la nación, pero era necesario imponerles la disciplina y crearles las condiciones de vida ideales» (López, 2010, p. 12). Coincidiendo con López, Díez manifiesta:

> Gaitán tuvo un periodo realmente corto como alcalde de Bogotá. Por ese entonces, fue designado directamente por el presidente de la República de entonces, y fue destituido porque tuvo una confrontación con los taxistas de la época a quienes les quería imponer un uniforme. Tuvo una cantidad de aproximadamente 400 decretos, es decir, gobernar de modo muy cercano a como lo hace un dictador; una imagen algo alejada de lo que sucede hoy en día con la democracia participativa. Aunque pueda parecer minucia, también anhelaba que las casas estuvieran pintadas de colores específicos para evitar el desorden; es decir, imponer una serie de cosas impopulares. Pensaba que la ruana, las alpargatas y la chicha eran cosas indeseables del

> pueblo. Esta faceta mostraba de cierta tendencia europeizante en su concepción de lo correcto, lo moderno, entre otros. (A. Díez, comunicación personal, abril, 2020)

Sin embargo, su imagen pública es la de un líder incuestionable. Un líder de las masas liberales y de carácter popular que se opuso a la derecha política, pero que, a la vez, tiene gestos propios de un perfil conservador: «Tener una imagen a la europea y no criolla, a la colombiana, por esa afinidad con Mussolini: el orden, imitar las formas que, muy seguramente, a él le parecieron congruentes para mostrarse como un político progresista» (A. Díez, comunicación personal, abril, 2020).

> Cuando en 1926 Gaitán llegó a Italia para estudiar en la Real Universidad de Roma, el mussolinismo estaba en pleno desarrollo. Lo que el joven abogado colombiano encontraba —además en un sugestivo contexto evocador de la grandeza y de la gloria del Imperio Romano— era el mito de un hombre joven, con una oratoria sencilla pero enérgica, eficaz y persuasiva; era el «hijo del pueblo» que había llegado al poder sin ocultar, sino ostentando sus orígenes populares; sobre todo, era el mito de un hombre que no solo los italianos, muchas veces también los no fascistas, sino también gran parte de la opinión pública internacional celebraba como el hombre de la providencia y el intérprete de las aspiraciones colectivas. (Palamara, 2015, p.11)

Palamara coincide con Reyes (2008) quien manifiesta que «el propio Mussolini iba a dejarle una huella imborrable, porque si abominó su ideología, le sedujo el imperioso gesto cesáreo, el tajante método multitudinario de las barricadas» (p. 45). Gaitán no solo tuvo influencia del fascismo italiano y de la imagen carismática de Benito Mussolini, sino que también encontró aspectos significativos en actividades populares del país como, por ejemplo, jugar al tejo; un deporte criollo con antecedentes indígenas. Consumía el cuchuco de espinazo en restaurantes populares de la ciudad, en cierto modo, cediendo a sus ancestros mestizos (la receta del cuchuco es mestiza, porque el cerdo lo trajeron los españoles, pero el cuchuco de maíz es indígena, asociado a las clases populares de las cuales surgió).

Figura 9

Jorge Eliécer Gaitán jugando tejo

Nota. Fotografía de Luis Alberto Gaitán. Archivo El Tiempo, 2018. https://www.eltiempo.com/politica/partidos-politicos/cuales-eran-las-ideas-politicas-de-jorge-eliecer-gaitan-202670). Imagen de dominio público.

> Gaitán no perdía la compostura. Podía estar en mangas de camisa, pero con un chaleco de fino paño inglés. Y estos elementos que hacían parte de su imagen pública no eran solo el efecto de una vanidad personal o una secreta ambición de escalar altas esferas sociales, eran además la convicción de que no se trataba de descender a los estratos del pueblo pobre, sino de luchar por la dignidad de ese pueblo desde su propia presencia física. (Reyes, 2008, p. 121)

Frente a la obra, el artista asume que esa imagen de cierto modo puede ser caricaturesca. Antonio Díez ve el Mueller Belt y reflexiona sobre el verdadero propósito de este dispositivo; es decir, si Gaitán solía trotar,

> ¿Para qué usaría una máquina que no es un deporte de verdad?, ¿qué propósito tendría encerrarse en un baño a que lo sacuda una máquina, para ver si así adelgaza? Algo que, visto hoy en día, se consideraría como una gimnasia de holgazanes, inútil para adelgazar o para

Figura 10

Tejo de Jorge Eliécer Gaitán

Nota. Objeto de la Casa Museo Gaitán (2019). Fotografía tomada por Norman Esteban Gil Reyes © 2019 Norman Gil-Reyes. Impresa con permiso del autor.

> quemar grasa, aunque las personas lo pensaran así (A. Díez, comunicación personal, abril, 2020).

Esto le permitió al artista reconocer una imagen de Gaitán de tipo caricaturesca. En conclusión, Díez encuentra coincidencias al mejor estilo *fluxus*, entre los gustos del personaje y los gustos propios que le permiten hacerse una mejor imagen del caudillo. Algunas de ellas tienen que ver con la bandera italiana o con colocar las prendas en el tubo de la bañera, de la misma forma como hace el artista cuando llega de montar bicicleta a su propia casa. Este gesto supone un modo de devolverle al espacio del museo su condición de casa de familia y, a su vez, al baño lo saca de su función (imagen) primaria para situarlo como sala de exhibición. Podría decirse que Díez se presenta en esta acción como un *artista radicante*.

> El artista radicante inventa recorridos entre los signos: como semionauta, pone las formas en movimiento, inventa a través de ellas y con ellas trayectos por los que se elabora como sujeto al mismo tiempo que constituye su corpus de obras. Recorta fragmentos de significación, recoge muestras; constituye herbarios de formas. Lo que hoy podría aparecer como extraño, es por el contrario el gesto de una vuelta al principio: la pintura, la escultura, ya no se conciben como entidades de las que uno se limitaría a explorar los componentes (a menos que se considere sólo segmentos de historia de estos «orígenes»). El arte radicante implica por lo tanto el fin del *medium specific*, el abandono de las exclusividades disciplinarias. (Bourriaud, 2009, p. 59)

Referencias

Bourriaud, N. & Guillemont, M. (2009). *Radicante*. Adriana Hidalgo.

Díez, A. (2019). *Rodamientos, notas pedaladas y errancias*. A Mano Alzada.

Fontcuberta, J. (2011). *El beso de Judas: fotografía y verdad*. Gustavo Gili.

Galindo, J. (2008). *Gaitán el orador*. Universidad Libre.

Gómez, J. (1995). *Las lecciones del dibujo*. Cátedra.

Herzog, W. (Dir). (2010). *La cueva de los sueños olvidados* [Documental]. Ministère de la Culture et de la Communication; Creative Differences; History Films.

Lamarche-Vadel, B. (1994). *Joseph Beuys*. Siruela.

López, R. (2010). «Más allá del amor por el pueblo»: Gaitán y el poder estatal sobre la vida. *Goliardos, Revista Estudiantil de Investigaciones Históricas, 12*, 6-29.

Moreno, L. G. M. (Ed.). (2005). *Historia de la historiografía contemporánea: (de 1968 a nuestros días)*. Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora.

Palamara, G. (2015). La sugestión del mussolinismo en la experiencia formativa y política de Jorge Eliécer Gaitán. *Criterio Libre, 13*(23), 23-38.

Plazas, M.(2010). Textiles del más allá. *Cuadernos de Curaduría, 10,* 3-36. http://www.museonacional.gov.co/Publicaciones/publicaciones-virtuales/Documents/Textiles_del_mas_alla_mac.pdf

Reyes, C. (2008). La voz en la tribuna: el verbo apasionado de Jorge Eliécer Gaitán. *Desde el Jardín de Freud: Revista de Psicoanálisis, 8*, 113-125.

Sierra, J. (2018, 9 de abril). Este era el extraordinario pensamiento de Jorge Eliécer Gaitán. *El Tiempo*. https://www.eltiempo.com/politica/partidos-politicos/cuales-eran-las-ideas-politicas-de-jorge-eliecer-gaitan-202670

Torres, J. (2008). *Memoria de la Casa Museo Gaitán*. Universidad Nacional de Colombia. https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/9090