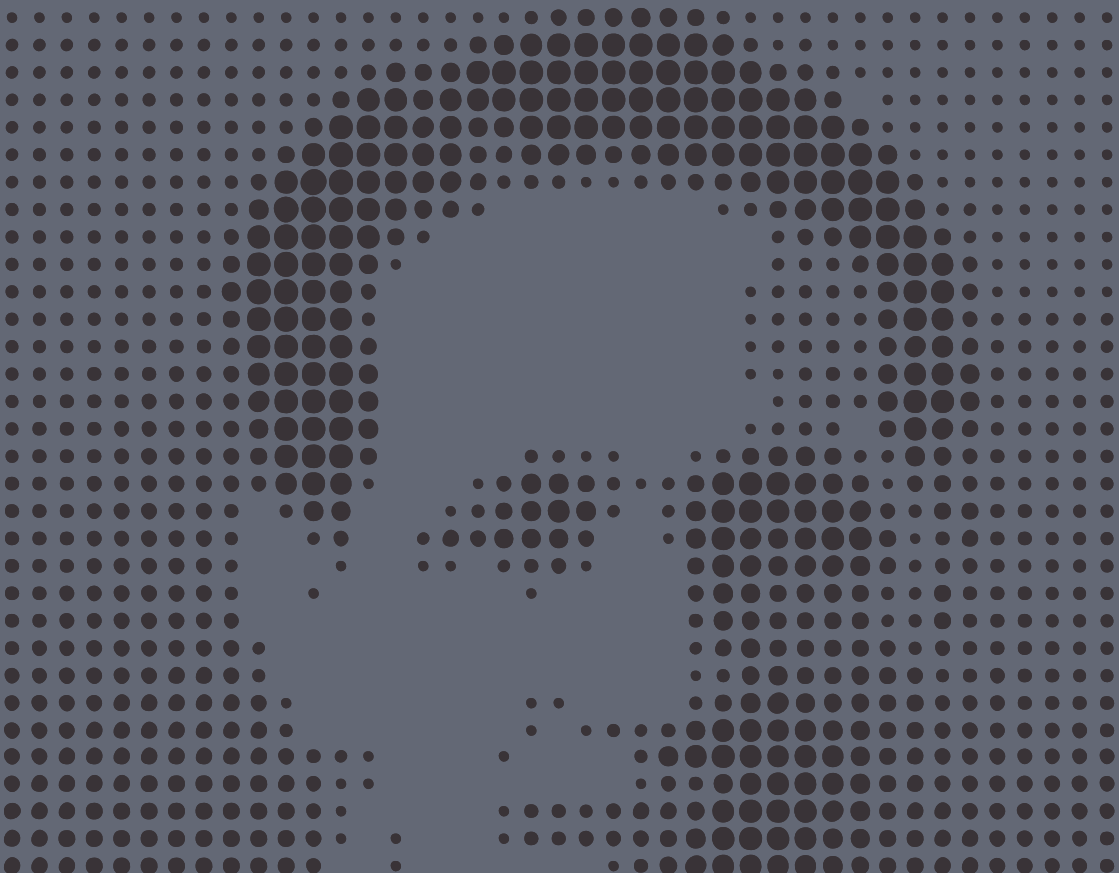




YO NO SOY UN HOMBRE SOY UN PUEBLO

Otros análisis de la figura de Gaitán y la violencia en Colombia

Luis Fernando Gasca Bazurto
Omar Alonso García Martínez

“Yo no soy un hombre, soy un pueblo”.

Otros análisis de la figura de Gaitán
y la violencia en Colombia

Luis Fernando Gasca Bazurto

Omar Alonso García Martínez

Materia: 001.4 – Investigación

Gasca Bazurto, Luís Fernando
García Martínez, Omar Alonso

Yo no soy un hombre, soy un pueblo.
Otros análisis de la figura de Gaitán y la violencia en Colombia

Primera edición, Corporación Unificada Nacional, 2025
Clasificación GTC – Estudios de comunicación

Tamaño: 14,8 x 21 cm
Páginas: 105

Título original: Yo no soy un hombre, soy un pueblo. Otros análisis de la figura de Gaitán y la violencia en Colombia

Corporación Unificada Nacional de Educación Superior – CUN
Coeditor: Fundación Universitaria San Mateo

ISBN (Digital): 978-958-8191-90-4

Primera edición, 2025.

Autores:

Luís Fernando Gasca Bazurto
Omar Alonso García Martínez

Portada y contraportada: Luís Fernando Gasca Bazurto y Omar Alonso García Martínez
Corrección de estilo: Coordinación de Publicaciones
publicaciones@cun.edu.co

Todos los derechos reservados.

No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea este electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito del editor. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual. 001.4

Esta obra se realizó gracias al apoyo de la La Corporación Unificada Nacional de Educación Superior – CUN

Hecho en Colombia / made in Colombia

Contenido

El bogotazo en el cine colombiano	8
---	---

Introducción	9
Problemática	10
Cine, Memoria y Procesos Sociales	13
Metodología	16
Análisis	20
Conclusiones	47
Referencias	52

La interferencia espectral. La injerencia histórica de Gaitán	55
---	----

Violencia y aparición de un líder	65
Héroe mulato	75
Contexto, violencia y representación	82
Conclusiones	98
Referencias	100

Lista de tablas y figuras

El bogotazo en el cine colombiano

Tabla 1. Películas identificadas que tratan
el tema de El Bogotazo 18

Tabla 2. Proceso de análisis 19

Tabla 3. Estructura categorial 20

Tabla 4. Relaciones entre conceptos y películas 22

Figura 1. Guadalupe Salcedo iconografía del líder 26

Figura 2. Dos imágenes; los cadáveres de algunas
de las víctimas del Bogotazo 45

La interferencia espectral. La injerencia histórica de Gaitán

Figura 1. Zalamea, G (1994) 9 de abril de 1948. Tarjeta Postal 56

Figura 2. García-Martínez, O (2024) El color al que temía
la United Fruit Company 65

Figura 3. Héroe mulato 75

Figura 4. S.A. (S.F) Fotografías donde aparece
Jorge Eliecer Gaitán 76

Figura 5. De izquierda a derecha Gaitán, Gardel y Superman 78

Figura 6. Fidel Castro tras el Bogotazo 89

Figura 7. José Antonio Suárez (2026) Billeto de
mil pesos colombiano 93

Figura 8. Débora Arango, Masacre del 9 de abril 95

Figura 9. El tranvía en llamas 97

El bogotazo en el cine colombiano

Luis Fernando Gasca Bazurto

Introducción

Filósofos y estudiosos de la imagen muchas veces han coincidido en que los medios de comunicación influyen en la percepción de los hechos y hasta tienen la capacidad de cambiar hasta los recuerdos. Bien, expresó Edgar Morin acerca del cine que este reproducía imaginarios y a la vez creaba nuevos (2001). ¿Qué ocurre con los imaginarios cuando se generan alrededor de un acontecimiento que está permeado por mitos, como el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán? Cuando nos referimos a un acontecimiento, lo hacemos en el sentido expresado por Žižek y Vicedo (2014), o sea, un evento tan traumático, potente y doloroso que crea la sensación de fin de los tiempos e inicio de algo nuevo. En consecuencia, cuando ocurren este tipo de situaciones, como expresa Gómez-Esteban (2016), se produce “[...] una articulación con las estructuras sociales y el devenir histórico” (p. 133). Es decir, el evento traumático que obliga a las estructuras sociales a intentar reacomodarse, pero en la base se vivió un acontecimiento que cambió las cosas. Esa carga, o peso, que se lleva en la conciencia y en la memoria, individual y colectiva, necesariamente está imbricada por expresiones, ideologías, símbolos y percepciones, acerca del pasado y lo que se espera del devenir. El Bogotazo, por supuesto, fue un acontecimiento que partió en dos la historia del siglo XX colombiano.

De él aún se sigue hablando y conmemorando cada nueve de abril. Un acontecimiento que ha sido tema de artistas en la pintura, la literatura y el cine, etc. Particularmente, en la producción cinematográfica nacional, casi desde el mismo momento en que se produjo el Bogotazo, se realizaron filmes de ficción y documentales, que aludieron a este acontecimiento de forma directa o indirecta. Esta producción intentó reconstruir las circunstancias que rodearon la muerte

de Gaitán y el Bogotazo, pero también han expresado un sentir y un conjunto de significados resguardados en la memoria, desde donde emergen hacia la realidad social, histórica y cultural de una nación, tal como en el cine, porque "La producción cinematográfica de un país forma parte de la realidad social, puesto que se construye –se crea– dentro de una cultura determinada" (Goldman como es citado en Narváez, 2013). Partiendo de esta idea, vale la pena preguntarse: ¿cómo se ha representado el Bogotazo en el cine colombiano? Entendido el cine como hecho cultural que se alimenta de la memoria, la historia y la sociedad. Precisamente porque, como bien expresó Fernando Vizcarra: "Simultáneamente, el producto artístico concierne a las aspiraciones y visiones del mundo de cada época, convirtiéndose así en un fenómeno eminentemente social e histórico" (2005, p. 190). Tal como también manifestó hace más de dos décadas Manuel López-Cepero, "El cine como fenómeno artístico y cultural que tiene sus raíces aferradas en las profundidades abisales de la realidad histórico-social" (1967, p. 416). Los dos autores, aunque distantes en tiempo y lugar, coinciden en que el cine es un vehículo para comprender a la sociedad, como también se ha descubierto con las demás artes.

Problemática

Los medios de comunicación influyen en la percepción, aun en las propias vivencias. El cine es un medio de comunicación y, a la vez, artístico. En las representaciones del cine, necesariamente se permean ideologías, símbolos, sentires y percepciones. Ahora bien, cuando se parte de la representación de un hito concreto, se alcanzan a observar dos posibilidades: por un lado, la forma en que esas elaboraciones son consistentes con la historia oficial; por

otro lado, cuando parten de percepciones de la memoria colectiva y se soportan en rumores, mitos y conjeturas. Estas posibilidades no parten únicamente de la representación del acontecimiento concreto, pues también pueden recrear sucesos reales o ficticios acaecidos en un tiempo y lugar diferentes, desde los cuales se evoca porque, de una u otra manera, impactó en la vida de un individuo o comunidad. En consecuencia, el contexto de la presente investigación se ubica en tres escenarios posibles, a saber, (i) las películas que han representado el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán y el Bogotazo desde una perspectiva descriptiva. Es decir, son películas soportadas en la historia oficial y su interés es recrear los hechos de la forma más objetiva posible. (ii) Las películas que han representado el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán y el Bogotazo desde una perspectiva íntima. Es decir, son películas que recrean los hechos desde la experiencia de alguien que los vivió de manera indirecta. Y (iii) las películas que aluden al asesinato de Jorge Eliécer Gaitán y el Bogotazo, pero parten del mito y lo alimentan. En este escenario se han identificado un pequeño, pero significativo número de producciones audiovisuales, ficción, documental y una serie de televisión, entre las que se destacan: *El Bogotazo* de los hermanos Acevedo (1948), *Cóndores no entierran todos los días* (1984), *Canaguaro* (1981), *La abuela* (1981), *El potro chusmero* (1985), *Confesión a Laura* (1990), *9 de abril de 1948* (2002), *Cesó la horrible noche* (2012), *Amor del 48* (2014) y la más reciente *Un 9 de abril* (2016).

No todos los productos audiovisuales mencionados se centran completamente en el Bogotazo, en realidad, varios lo toman de manera tangencial, casi como un detonante para narrar otra historia. Sin embargo, la academia no parece tener mucho interés sobre el tema del Bogotazo en el cine. Ya que, al indagar sobre este tema, por ejemplo, en Google Scholar, se observan pocos estudios al respecto, a menos que se refieran al Bogotazo en el contexto de la violencia, como

tema principal. Para la muestra, se destacan *Realidad y cine colombiano, 1990–2009* (2010) de la Universidad de Antioquia, *Historiografía Del Cine Colombiano* (2017), *Rasgos del cine histórico* (2018). *La pantalla del pasado*, un libro editado por la Cinemateca de Bogotá en el año 2020, producto de una beca de investigación. En este libro, el autor, Yamid Galindo Cardona, expone cómo la producción cinematográfica colombiana ha narrado los principales hitos del siglo XX, entre los que se encuentra, el Bogotazo. Otro documento interesante es *Cesó la horrible noche: el color documental de "el Bogotazo"*, también de Yamid Galindo Cardona, que analiza la película que da nombre a la investigación. El interés del autor se enfoca en reconocer el aporte de este filme para la reconstrucción histórica del Bogotazo, a partir de material de archivo inédito, principalmente, fílmico a color. Finalmente, un ensayo, *Bogotazo cine y espectro-Presencia de lo fantasmático en Confesión a Laura*, de Alberto Bejarano, quien plantea que la película mencionada, en sí misma, es revolucionaria porque a partir de la escenografía proyecta un escenario fantasmático que expone los deseos de los personajes.

Cine, Memoria y Procesos Sociales

El cine es una suerte de experiencia vital que emerge del interior y vuelve al interior.

Esas conversaciones constantes del alma de las cosas en las cosas del alma, corresponden a la naturaleza profunda del filme de ficción, en el que los procesos subjetivos imaginarios se concretan en las cosas – sucesos, objetos que los espectadores vuelven a convertir a su vez en subjetividad. (Morin, 2001, p. 70)

El cine, además, tiene un papel particular en la representación de la historia, pues desde que surgió a finales del siglo XIX se ha convertido en un validador a la vez que un expositor de la historia. Bien manifiesta Goyeneche-Gómez (2012) que, para varios historiadores, como Zemon Davis, así como para teóricos del cine, como David Bordwell, los géneros de ficción y documental son igualmente válidos para comprender los procesos sociales, históricos y culturales, pues suponen que el producto fílmico emerge de un momento histórico determinado, en una cultura e ideologías determinadas. Esto implica un canon de representación específico, por ejemplo, sobre la histórica y las tensiones que se generan entre esta y la memoria. Vale la pena recordar, parafraseando a Halbwachs y Díaz (1995), que los recuerdos más personales siempre entran en relación con los medios sociales a través de la experiencia y esa relación construye una historia personal más auténtica que la expresada por la historia escrita.

La memoria colectiva se distingue de la historia al menos en dos aspectos. Es una corriente de pensamiento que continúa, con una continuidad que no tiene nada de artificial, puesto que retiene del pasado sólo lo que aún está vivo o es capaz de vivir en la conciencia del grupo que la mantiene. (Halbwachs y Díaz, 1995, p. 211)

De cierta manera, el concepto de memoria histórica es en sí mismo contra hegemónico. Pues la historia que surge de la academia valida el pasado, porque es una práctica rigurosa; pero a nivel institucional, las prácticas hegemónicas a veces desconocen ciertos hechos. Así, algunos acontecimientos memorables solo son validados por la conciencia y fe en los recuerdos y la experiencia. En la convicción de que la memoria está constituida por una serie de valores y prácticas que la acentúan en el presente, pero en relación y tensión con la historia y memoria de la colectividad hegemónica. "Por esta razón, cuando se hable de memoria, más que referirse a una memoria constituida, se aludirá, junto con Henri Desroche (1976), a una memoria constituyente; es decir, a una memoria que es constructora de la realidad social" (Manero Brito y Soto Martínez, 2005, p. 173). Recuérdese que lo constituido es lo oficial, lo validado por la institucionalidad, mientras lo constituyente surge de forma natural desde las prácticas sociales, que emergen aún más pesar de la institucionalidad.

La historia individual y colectiva surge del ejercicio de la expresión, la palabra y la escritura, donde el individuo relata su propia historia y se encuentra con el otro. "En el ejercicio auto narrativo, la repetición de la historia de la propia vida funciona como estrategia nemotécnica" (Lenis, 2009, p. 14). Esta estrategia nemotécnica se entiende en el sentido de la construcción de mecanismos para no olvidar. El recuerdo no lo es simplemente de una acción, sino de un sentido. Sentido

y acción se unen en la representación del relato porque en esos relatos el individuo sabe que tiene un pasado, muchas veces común y compartido con una colectividad, pero no con otra. Es allí donde aparecen las representaciones. “El concepto de representación ha llegado hasta la actualidad desde la palabra latina *repraesentare*, que hacía referencia a la encarnación de algo que estaba ausente” (Martínez-Rivas, 2017, p. 315), tal como, lo que resguarda la memoria y se exterioriza en efemérides familiares o álbumes de fotografías. Expresiones sociales como las mencionadas o el cine son mecanismos determinantes para la constitución del individuo, son signos que exteriorizan las maneras de pensar y este los reproduce. Por esta razón, una película es más que una representación, es una expresión que describe, reflexiona, confronta, incluso replantea el pasado.

Metodología

Se propone un diseño investigativo de tipo cualitativo y enfoque análisis crítico del discurso (ACD). El análisis del discurso estudia cómo el lenguaje construye significados de poder y relaciones sociales. Se preocupa por los contextos desde los que se producen los textos y cómo estos reflejan estructuras de poder y desigualdad. Una película es un discurso y, en consecuencia, expresa modelos culturales e ideológicos. Teun A. van Dijk, propone tres esferas de análisis, a saber: el contexto, la cognición y la esfera social. En la esfera del contexto, según Van Dijk (2015), se encuentra la pragmática del discurso, donde se encuentran lo global y la local. La primera recoge las estructuras sociales, políticas, culturales e históricas que producen los acontecimientos comunicativos. La segunda cognitiva abarca las maneras en que los sujetos interpretan lo anterior y crean modelos mentales basados en sus experiencias. Estos se encuentran en la esfera cognitiva que conecta el conocimiento individual con la cultura, las ideologías y demás. Finalmente, la esfera social a punta a identificar a quién está representando o pretende representar el discurso.

Esta propuesta pretende analizar los filmes que narran el Bogotazo y el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán. Se hallaron filmes de ficción, documentales y uno de animación documental. El proceso de investigación inició con la pregunta ¿cuántas películas se han realizado en Colombia sobre el hito del Bogotazo o relacionadas con este? Esta indagación partió de un protocolo de búsqueda. El protocolo se constituye de las siguientes preguntas:

- ¿Cuántas películas de ficción o documental, para el cine o la televisión, se han realizado sobre el Bogotazo desde 1948 hasta el presente?

- ¿Cuántas películas de ficción o documental, para el cine o la televisión, que se han realizado sobre el Bogotazo desde 1948 hasta el presente abordan este momento preciso?
- ¿Cuántas películas de ficción o documental, para el cine o la televisión, se han realizado sobre el Bogotazo desde 1948 hasta el presente abordan este momento de manera tangencial?

En segundo lugar, se procedió a diseñar los descriptores con base en la congruencia de palabras sinónimas. Los descriptores fueron los siguientes:

- Colombia, Bogotazo, 9 de abril de 1948, asesinato de Jorge Eliécer Gaitán.
- Colombia, Películas de ficción para el cine Bogotazo, 9 de abril de 1948, asesinato de Jorge Eliécer Gaitán
- Colombia, Películas documentales para el cine, Bogotazo, 9 de abril de 1948, asesinato de Jorge Eliécer Gaitán
- Colombia, Películas de ficción para la televisión, Bogotazo, 9 de abril de 1948, asesinato de Jorge Eliécer Gaitán
- Colombia, Películas documentales para la televisión, Bogotazo, 9 de abril de 1948, asesinato de Jorge Eliécer Gaitán

A continuación, se procedió a indagar en sitios y bases de datos especializadas, a saber, Google Académico, World Wide Science o Science Research, Proimágenes Colombia, Patrimonio fílmico., RTVC Señal memoria. De esta indagación se identificaron las siguientes películas, *Tabla 1*.

Tabla 1. Películas identificadas que tratan el tema de El Bogotazo

#	PELÍCULA	AÑO	DIRECTOR	GÉNERO
1	<i>El Bogotazo</i>	1948	Hnos. Acevedo	Documental
2	<i>Canaguaro</i>	1981	Dunav Kuzmanich	Ficción
3	<i>La abuela</i>	1981	Leopoldo Pinzón	Ficción
4	<i>Cóndores no entierran todos los días</i>	1984	Francisco Norden	Ficción
5	<i>El Bogotazo</i>	1984	Jorge Alí Triana	Ficción Miniserie TV
6	<i>El potro chusmero</i>	1985	Luis Alfredo Sánchez	Ficción
7	<i>Confesión a Laura</i>	1990	Jaime Osorio Gómez	Ficción
8	<i>Gaitán Sí</i>	1998	María Valencia Gaitán	Documental
9	<i>9 de abril de 1948</i>	2002	María Valencia Gaitán	Documental. Trilogía: La profecía Gaitán
10	<i>Cesó la horrible noche</i>	2012	Ricardo Restrepo	Documental
11	<i>Roa</i>	2013	Andy Baiz	Ficción
12	<i>Amor del 48</i>	2014	Andrés Arias García	Documental
13	<i>Jorge Eliécer Gaitán</i>	2014	No referenciado	Documental TV, Serie Entre ojos Caracol TV
14	<i>Un 9 de abril</i>	2016	Edgar Álvarez	Documental en animación
15	<i>Gaitán: Yo no soy un hombre soy un pueblo</i>		Gloria Gaitán	Documental

Nota: Diseño propio con base en la indagación.

De acuerdo con la Tabla 1, de las catorce películas identificadas, algunas abordan directamente el Bogotazo y otras de forma tangencial. Para este análisis se partió del principio de que las películas requieren de una lectura. En esta lectura se deben identificar categorías de análisis. De acuerdo con Xavier Vargas Beal (2011), una categoría es un conjunto de interpretaciones construidas a partir de un patrón común. Cada categoría agrupa elementos que tienen características similares. Esa similitud permite identificar esos elementos y

relaciones para hacerlos visibles. Cada categoría, a la vez, permite relaciones con las demás. Se propusieron dos macro categorías, a saber, memoria y representación. Cada una de estas se subdividió en memoria e ideología. La Tabla 2 resume lo mencionado.

Tabla 2. Proceso de análisis

ESTUDIO	OBJETO DE ANÁLISIS	RECOLECCIÓN DE DATOS	CATEGORÍAS	UNIDADES
Analizar las maneras en que se ha representado el hito de El Bogotazo en el cine colombiano, para categorizar las representaciones sobre este acontecimiento.	Películas producidas en Colombia de 1981 a 2016	Matriz de análisis	• Memoria histórica • Memoria colectiva • Representación histórica • Representación ideológica	1. Canaguaró 2. Cóndores no entierran todos los días 3. El Bogotazo 4. El potro chusmero 5. Confesión a Laura 6. Gaitán Si 7. 9 de abril de 1948 8. Cesó la horrible noche 9. Roa 10. Amor del 48 11. Un 9 de abril

Nota: Diseño con base en el modelo de Hernández, Fernández y Baptista (2016)

Para facilitar la revisión de los elementos comunes, se diseñó una tabla que permitía distinguir por separado los conjuntos categoriales. Esta tabla ordenaba el resultado del proceso de segmentación, para delimitar las unidades de acuerdo con los criterios preestablecidos. Luego, organizó una estructura

para disponer las unidades de acuerdo con la función que debían cumplir. Finalmente, se jerarquizó la información para que facilitara la visualización de la estructura de acuerdo con los criterios de valor dado a cada una de las unidades, los tópicos de significado de estas, el código asignado a cada categoría y los términos clave que permitían identificarla. En la Tabla 3, se observa esta estructura.

Tabla 3. Estructura categorial

Dimensiones	Categorías	Tópicos de significado	Código	Términos clave
Subjetiva	Memoria histórica	Percepciones de la historia de acuerdo con los recuerdos	MH (Memoria histórica)	Exteriorización verbal de los recuerdos sobre el 9 de abril (Hecho histórico).
Subjetiva	Memoria colectiva	Percepciones de acuerdo con las experiencias compartidas	MC (Memoria colectiva)	Exteriorización verbal, sonora o iconográfica sobre las percepciones comunes sobre el 9 de abril (Hecho histórico).
Objetiva	Representación histórica	Expresiones soportadas en archivos o información verificable	RH (Representación histórica)	Archivos escritos, visuales, audiovisuales o sonoros que documenten el 9 de abril (hecho histórico).
Subjetiva	Representación ideológica	Expresiones de la ideología política	RI (Representación ideológica)	Producción verbal, escrita, visual, audiovisual y sonora sobre los partidos hegemónicos durante el tiempo que enmarca el 9 de abril (Hecho histórico).

Nota: Diseño propio con base en los modelos de Xavier Vargas Beal (2011) y Hernández, Fernández y Baptista (2016).

Como se observa en el diseño, las dimensiones permiten identificar el nivel objetivo o subjetivo en el que opera cada categoría, mientras que los tópicos de significado permiten materializar la expresión, o representación, de cada dimensión en relación con la categoría. En la columna codificación, se aprecia la clave que identifica a cada categoría. Finalmente, la última columna, denominada, “Término clave”. Facilita comprender sobre cuáles objetos se deben hacer las inferencias del caso. El proceso de análisis se llevó a cabo sobre los elementos que componían los segmentos de las piezas audiovisuales. Para facilitar el análisis, se tomó como unidad básica la secuencia, ya que una secuencia permite identificar el relato principal en términos de causalidad. En cada secuencia se identificaron solamente elementos relevantes, tales como el tema de la secuencia, los espacios, los diálogos, los sonidos. el material de archivo, en caso de que el filme lo tuviera.

Se diseñó una matriz de análisis en Excel denominada ***Matriz relaciones (tabla 3)***. Las filas permitían identificar las películas, mientras las columnas facilitaban ubicar el tópico correspondiente a cada parte del análisis. Las películas se ordenaron en orden cronológico, comenzando por *Canaguaró* (1981) y terminando con *Un 9 de abril* (2016). A continuación, se presentan en la Tabla 4 las relaciones generales que se alcanzaron a identificar entre los conceptos comunes a las películas escogidas.

Tabla 4. Relaciones entre conceptos y películas

	PELÍCULA	Memoria histórica	Memoria colectiva	Representación histórica	Representación ideológica
1	<i>Cunaguaro</i>	X	X	X	X
2	<i>Cóndores no entierran todos los días</i>	X	X	X	
3	<i>El potro chusmero</i>			X	
4	<i>Confesión a Laura</i>			X	
5	<i>Cesó la horrible noche</i>	X		X	X
6	<i>Roa</i>		X	X	
7	<i>Amor del 48</i>	X			
8	<i>Un 9 de abril</i>	X		X	

Nota. Diseño propio basado en el análisis

En los tópicos señalados también se analizaron las frases. Ya que, en el intercambio verbal o diálogo, emergen representaciones e ideologías. "Los intercambios verbales de la vida cotidiana exigen algo más que la utilización de un mismo código lingüístico. Exigen que se comparta un mismo trasfondo de representaciones sociales, aunque sea para expresar posturas contrapuestas" (Umaña, 2002, p. 38). En el cine el diálogo de un personaje de ficción expresa la postura de un autor y la concepción que tiene sobre el mundo y la vida. En un filme documental esto se identifica en lo que expresa el entrevistado o el narrador.

A través de sus relatos, el cine se presenta como una de las instituciones responsables de hacer circular e instaurar representaciones con las que habitamos y comprendemos el mundo. Su dimensión temporal y narrativa reúne significación y sentido, pasado y futuro, y se compone como un espacio que permite reflexionar acerca de los significados compartidos y orientarlos a la praxis social (Mizrahi, 2011, como es citado en Callegaro et al., 2017, p. 19).

El orden social está constituido por un importante número de símbolos que determinan las percepciones de los hechos, del mundo y de los hitos históricos.

Análisis

En este apartado se procederá a describir las películas revisadas. Esta primera revisión se realizó de manera abierta. Es decir, se llevó a cabo un proceso de observación primario, no estructurado, que implica la exploración del objeto de estudio sin prejuicios ni condicionamientos previos.

1. *Canaguaro*

Director: Dunav Kuzmanich

Género / subgénero: Ficción / ficción

Duración: 87 min minutos

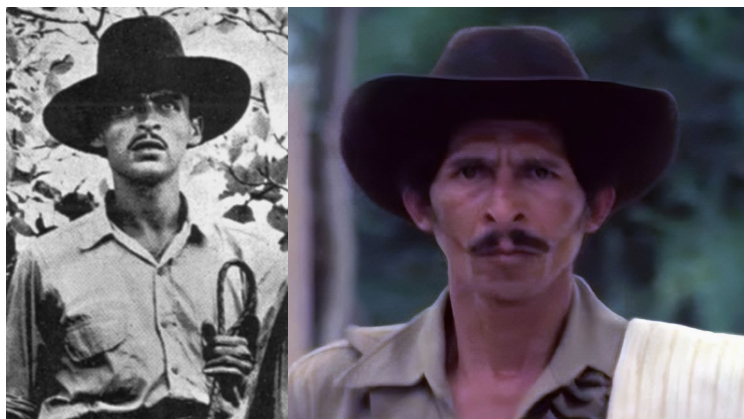
Año: 1981

Es un largometraje de 88 minutos dirigido por el chileno Dunav Kuzmanich. La película se estrenó en 1981 pero la recepción fue moderada. Sin embargo, con el tiempo se ha constituido como un clásico del cine colombiano. La película fue restaurada por Patrimonio fílmico colombiano y presentada en el paquete *Movimientos sociales a través del cine colombiano* (2018). La película muestra el último momento de las legendarias guerrillas de los llanos orientales y contextualiza detalladamente el origen y la participación de varios hacendados en su constitución y, luego, lo que los llevó a traicionarlas. "Canaguaro" alude al sobrenombre que en el llano le dan al jaguar, un felino reconocido por su destreza, fuerza y valentía. Canaguaro sirve de símil para aludir a las guerrillas de los llanos, que, como el jaguar, se alzaron en rebeldía contra el Estado colombiano. En el filme, un grupo de guerrilleros es liderado por un hombre al que sus compañeros apodaron Canaguaro, que representa al campesino llanero, oprimido y desposeído, que vive del fervor que le

despertaban las ideas de su líder Jorge Eliécer Gaitán y de la rabia que le causó su asesinato. Ese fervor logró agrupar las frustraciones y los sueños de otros campesinos que siguieron a Canaguaro, como en el pasado lo hicieron con Gaitán, pero esta vez efectuando acciones de hecho. En este contexto la película relata el penoso viaje de los guerrilleros a través de las enormes llanuras hasta un punto donde debían recoger las armas que los líderes liberales, radicados en la capital tan lejana como desconocida, habían prometido entregar para apoyar la causa. Al finalizar la penosa travesía las armas no llegan y los guerrilleros entienden que fueron traicionados y no pueden continuar con su propósito por falta de recursos, por lo que se ven obligados a separarse, pero saben que no podrán volver a sus hogares porque presienten que van a ser perseguidos hasta la muerte.

Las demás secuencias narran, por un lado, el drama de los guerrilleros que esperan que les entreguen armas para continuar con la lucha, por otro lado, el de los hacendados que en la comodidad de sus estancias intentan llegar a un acuerdo con el gobierno. En esta película no se resaltan frases importantes. En general los diálogos son convencionales, pues sólo pretenden describir la situación, por ejemplo, la afiliación política a la que pertenecían los personajes. Es interesante que el Estado y Guadalupe Salcedo, a lo largo de la mayor parte del filme, se representan de forma verbal, principalmente, es decir, por lo que los personajes expresan de ellos. Sin embargo, ambos significantes se materializan cuando ocurre el enfrentamiento de los guerrilleros con la policía chulavita. El Estado se materializa en un ente represor; mientras el guerrillero Guadalupe Salcedo en un hombre humilde, valiente y noble, que vence a las tropas del gobierno y perdona la vida de los sobrevivientes. De acuerdo con Žižek (2003) la ideología se exterioriza en prácticas y acciones, inclusive, en las más cotidianas. En la secuencia mencionada se exalta el mito de este personaje, valiente y decidido y a la vez de su fenotipo, a través del actor que lo interpreta (Figura 1).

Figura 1. Guadalupe Salcedo iconografía del líder



Nota: imagen de la izquierda Guadalupe Salcedo recuperada de *Semanario Voz*. Imagen de la derecha Representación cinematográfica de Guadalupe Salcedo recuperada de la película *Canaguaro* (1981).

En la imagen se observa a la izquierda la fotografía de Guadalupe Salcedo. A la derecha, un fotograma de la película *Canaguaro*, que presenta un plano medio corto del legendario guerrillero llanero. Los rasgos del actor que interpretó a Guadalupe Salcedo representaban al típico hombre del llano. Las dos imágenes muestran, en esencia, al mismo individuo, un mestizo, que a través de sus facciones develaba a sus ascendentes indígenas. Para Dunav Kuzmanich, Guadalupe fue un héroe del pueblo. Este héroe no se desdibuja por la evidente romantización que de este personaje se hace en la película, porque al igual que Robin Hood, despertaba empatía en el público por el acto heroico y a la vez noble arriba descrito.

2. La abuela

Director: Leopoldo Pinzón.

Género / subgénero: Ficción / ficción

Duración: 112 min minutos

Año: 1981

Esta película se estrenó en 1981. La dirigió Leopoldo Pinzón, y cuenta con un título, posterior, *Pisingaña* (1985), mucho más icónico e importante para la historia del cine colombiano, que *La abuela*, pero no alude al Bogotazo, sino un periodo posterior a la violencia. La abuela fue una adaptación de la exitosa telenovela del mismo nombre que dos años atrás fue un éxito de la televisión nacional producido por RTI Televisión. La telenovela fue una creación del libretista Julio Jiménez, quien narra la historia de una dominante y despótica matriarca bogotana.

El hito del Bogotazo aparece cuando el hijo preferido de la abuela muere asesinado durante los disturbios del nueve de abril. La abuela, poco tiempo después de la muerte de su hijo, descubre que él sostuvo una relación con una prostituta y que de esa relación nació un bebé. La abuela contacta a la madre de su nieto y le ofrece dinero para que le entregue al bebé y desaparezca. Desde ese momento la abuela se encarga de la educación de su nieto, a quien malcría como en el pasado lo hizo con su hijo. Entretanto, la abuela sigue siendo dura y exigente con su familia, al punto de causar suicidios, melancolía, e inclusive, el abandono de sus familiares.

El hito del Bogotazo parece contextual, casi arbitrario, pero la particular mirada de Julio Jiménez al diseccionar, literalmente, las relaciones intrafamiliares y la decadencia de la clase media alta bogotana, dibuja un mundo oscuro y sombrío que, de modo crítico, alude a la parte de la sociedad, la que hoy muchos denominan como la gente de bien, que

vive de las apariencias, es arribista y ajena a la realidad social, a pesar de que permanentemente exalta los valores tradicionales, como la iglesia y la familia. Es de destacar el rol de la empleada doméstica, una campesina, claramente indígena, que, a pesar de los maltratos de la abuela, que la trata de "india patirrajada", es fiel a su señora hasta el último momento. En aquellos años fue común que las empleadas domésticas fueran de origen indígena. La trama, siempre tejida con un halo de misterio, presenta un mundo que esconde secretos y los pecados que la familia arrastra del pasado. A pesar de que la película fue coescrita entre Julio Jiménez y Leopoldo Pinzón y contó casi con el mismo elenco de la telenovela original, desafortunadamente, no logró alcanzar la misma calidad dramática, porque intentó comprimir la trama y no planteó una propuesta orientada a las características de la gran pantalla.

3. Cóndores no entierran todos los días

Director: Francisco Norden

Género / subgénero: Ficción / ficción

Duración: 1:30 minutos

Año: 1984

Esta es una de las películas más importantes del cine nacional. Es una adaptación de la novela *Cóndores no entierran todos los días* del escritor tulueño Gustavo Álvarez Gardeazabal. La película no se centra exclusivamente en los hechos del 9 de abril de 1948, pero al igual que en *La abuela* y en otros filmes sobre la violencia, sí se refiere a las consecuencias que desencadenó este hito. Una de estas consecuencias fue el deterioro moral de los hombres, de sus principios y de las mismas instituciones políticas que fueron superadas por los acontecimientos históricos.

La novela y el filme relatan la historia del reconocido líder conservador León María Lozano, a quien la gente del común, coloquialmente, reconocía con el mote del Cóndor, porque esta ave es el rey de los pájaros y Lozano era el rey de los asesinos conservadores conocidos con ese nombre. La película fue dirigida por Francisco Norden y estrenada en 1984. A lo largo de 90 minutos, el relato construye la imagen de un hombre de clase baja, vendedor de quesos en la plaza de mercado de Tuluá. Un hombre agobiado por el asma, honesto y de fuertes principios católicos y conservadores. León María Lozano se destacó porque, durante los disturbios del 9 de abril de 1948, impidió que la multitud de liberales enfurecida, por la muerte de Gaitán, atentara contra la sede del Directorio Conservador de la población. A partir de allí, León María Lozano se transformó en el líder de los conservadores de la región y fue usado por algunos cabecillas conservadores para limpiar la zona de liberales y apoderarse de sus tierras.

A pesar de que usualmente se asocia la película con la novela el filme también se argumenta en documentos e investigaciones, para construir el retrato de un tiempo, de un lugar, de una situación a través del famoso León María Lozano, el líder conservador de Tuluá y jefe de los pájaros, uno de los grupos de asesinos más sanguinarios e icónicos del Valle del cauca. La película describe en detalle las costumbres de la época y desde el punto de vista iconográfico representa correctamente diversas simbologías, como los colores de cada afiliación política, la ética popular y los procedimientos disuasorios de los que se valían estos criminales para alcanzar sus objetivos. Muchos de los procedimientos como el boleteo, la vacuna, la extorsión y amenazas que cada mañana aparecían escritas en las paredes de algunas casas del municipio, para amenazar a los liberales. Estos procedimientos realmente fueron usados por los pájaros y coinciden con muchas de las descripciones que presenta el libro *La violencia en Colombia*, estudio de un proceso social

de monseñor Germán Guzmán, Orlando Fals Borda y Eduardo Umaña Luna. De modo que la película pretende recrear de la forma más auténtica posible una época y una situación.

La película tiene cinco secuencias, entre las que se destaca la primera, que presenta al personaje de León María Lozano como un hombre callado y reprimido. En la siguiente secuencia, Lozano exterioriza su verdadero talante cuando detiene a un grupo de liberales que pretendían quemar la sede del directorio conservador. En esta secuencia se escucha el audio real, de la Radio Difusora Nacional, que invita a los liberales a tomar venganza. La última secuencia para destacar es la que desarrolla los asesinatos de los líderes liberales, incluyendo, la muerte accidental de un periodista que cubría los hechos. Los diálogos del filme son cortos y precisos. La mayoría solo informan sobre la situación y la afiliación política de unos y otros. Sin embargo, es de destacar el valor que le otorga el director a los silencios y el privilegio de las acciones en el relato. A nuestro modo de ver, el filme le hace un pequeño guiño al género documental, porque pretende reconstruir un paisaje del ambiente y de lo que se vivió en Tuluá, por aquellos años.

En contraposición a la rigurosidad histórica señalada, Francisco Norden propone una perspectiva mística sobre León María Lozano, pues según el filme, este individuo sentía que estaba destinado a una misión, que era partícipe de una cruzada casi divina. Un individuo convencido de que sus sueños tenían una connotación metafísica, una suerte de mensaje divino, que le mostraba el futuro. De hecho, la película enfatiza en los principios religiosos que regía la vida de Lozano, tal como lo expresa el mismo personaje cuando afirma: "Es cuestión de principios", frase que complementa el eslogan del filme: "Para él matar es cuestión de principios". En esencia, la película plantea que el sujeto es prisionero de su ideología.

4. El Bogotazo

Director: Jorge Alí Triana

Género / subgénero: Ficción / ficción

Duración: 5 capítulos de 45 minutos

Año: 1984

El Bogotazo fue una serie producida para la televisión por Eduardo Lemaitre Producciones y dirigida por Jorge Alí Triana. La miniserie hace parte del paquete de producciones históricas que realizó la programadora. Esta miniserie fue restaurada y preservada por Señal Memoria y ahora se encuentra disponible en RTVC Play. El Bogotazo relata lo que ocurrió el 9 de abril de 1948 y los disturbios que azotaron a Bogotá durante casi una semana a causa de la muerte del líder liberal Jorge Eliécer Gaitán. El guion fue escrito por Carlos José Reyes con la asesoría histórica de Arturo Alape, Abelardo Forero Benavides y José Elías Hierro. La serie inicia relatando los acontecimientos previos al Bogotazo y las posteriores negociaciones entre el gobierno nacional, liderado por el presidente Mariano Ospina Pérez y los caudillos liberales para que la ciudadanía enfurecida retornara a la calma. A lo largo de los capítulos desfilan una serie de personajes anónimos y se recrean algunos momentos reales. Por ejemplo, el levantamiento de la policía contra el gobierno, el asalto a los locales comerciales y la quema de los tranvías, entre otros. La miniserie pretende recrear lo mejor posible los acontecimientos y no toma partido. De hecho, deja a la imaginación el vínculo secreto de Roa, el supuesto asesino de Gaitán, con las fuerzas oscuras que lo indujeron a ejecutar el magnicidio.

Los cinco capítulos: *El asesinato*, *El Bogotazo*, *Encuentro en palacio*, *Larga noche* y *un nuevo día* y, nuevamente, *El Bogotazo* recrean, cada uno, un momento particular del

9 de abril. Cada capítulo está dividido en tres secuencias convencionales que presentan, en primer lugar, la situación que va a tratar el capítulo. Por ejemplo, en el capítulo: *El asesinato* se muestra a Gaitán durante las actividades que realizó ese día, mientras corren rumores de que alguien lo pretende asesinar. Paralelo a ello, el episodio sigue a un confundido Roa Sierra que es impulsado por un desconocido para cometer el crimen. Al final del capítulo, Roa y Gaitán se encuentran y se materializa el crimen, dando inicio al Bogotazo. Desde el punto de vista visual, la serie es cuidadosa en lo que respecta a la recreación histórica y se apoya en un importante material de archivo de tipo fílmico. Por otro lado, los actores que representaron a los personajes históricos responden al fenotipo reconocido por el público en la prensa, principalmente fotografías de la época. La serie se cuida en no señalar culpables y, más bien, se queda con el mito de que no se sabe quién planeó el asesinato de Gaitán. Finalmente, las frases y diálogos también son extraídas de los archivos históricos, como la famosa frase de Mariano Ospina Pérez: "Es mejor un presidente muerto, que un presidente fugitivo". En general, la serie cumple con un fin didáctico: describir un momento histórico.

5. *El potro chusmero*

Director: Luis Alfredo Sánchez

Género / subgénero: Ficción / ficción

Duración: 25 minutos

Año: 1985

El *potro chusmero* es una película corta de Luis Alfredo Sánchez. A pesar de las críticas, fue una película que fue vista por muchas personas en televisión. Esta película inauguró

uno de los tantos intentos que la Compañía del Fomento Cinematográfico, Focine, pretendió recuperar lo que había invertido en el filme. Es en este momento, se cree nace el mote de medimetro, que aludía a las películas con una duración de más de veinte minutos. La duración estuvo determinada por el mecanismo que diseñó FOCINE, para presentar las películas en televisión, que obedece la estandarización del formato y la duración, para que coincida con la parrilla de la programación general y quede espacio para pautar publicidad. Ya que la intención era que el dinero recolectado por publicidad sirviera para recuperar la inversión. La estrategia no funcionó, a pesar de que era razonable. La película es una adaptación libre del cuento “El potrero” del escritor ruso Mijail Sholójov. Recrea la violencia bipartidista posterior al asesinato de Jorge Eliécer Gaitán y la lucha de las guerrillas liberales en el llano contra las fuerzas del gobierno. La obra relata cuatro historias: la de un grupo de guerrilleros que huye de las fuerzas del gobierno que los persigue ¹, la de un campesino anciano que se niega a dejar su parcela porque allí se encuentran enterrados su esposa y su hijo y, finalmente, un joven guerrillero que intenta proteger a un potrillo recientemente parido por su yegua, mientras huían.

La historia toma partido, porque observa con simpatía a los rebeldes y al pobre campesino, mientras los chulavitas son retratados como maleantes despiadados al servicio del gobierno. En este contexto, el potrillo y su madre son testigos de la violencia humana. Es de destacar que, aunque la película algunas veces parece un poco anecdótica, presenta con cierta fidelidad la época y el contexto sociocultural de los llanos colombianos, en ese entonces, lejanos e inhóspitos, para la capital. La película tiene tres secuencias: inicio,

¹ En el grupo del gobierno que los persigue hay uno de los pocos momentos del cine nacional donde entra en escena la famosa policía política conocida popularmente como los chulavitas

nudo y desenlace. La primera corresponde a la llegada de los guerrilleros a la humilde vivienda del anciano. Aquí se aprovecha para contextualizar su sentido existencial y situación política. La segunda corresponde a la llegada de los chulavitas y el asesinato del anciano. La tercera recrea la persecución de los chulavitas a los guerrilleros y la muerte del joven que intenta salvar al potrillo mientras cruzan un caudaloso río. De esta película se destacan dos frases. La primera: "Aquí enterré a mi esposa y a mi hijo, y aquí me enterrarán a mí", pronunciada por el anciano como una especie de sentencia que, finalmente, terminará por cumplirse. La segunda: "Menos mal mataron a ese negro", pronunciada por el comandante de la cuadrilla de chulavitas. Esta frase es extraída de la documentación histórica que menciona el apelativo: "negro", como despectivamente se referían los conservadores a Gaitán. Mientras tanto, la frase pronunciada por el anciano solo pretende mostrar la humildad del campesino y su arraigo a la tierra y a la familia. Pero esta frase tiene una connotación aún más profunda, porque diversos estudios sobre la violencia política de los años cincuenta han señalado que el problema de fondo ha sido el derecho a la tierra. Desde el punto de vista iconográfico se destaca el retrato de Gaitán que el anciano guarda en su humilde choza y sirve de metáfora cuando el anciano muere asesinado y su vivienda es consumida por las llamas, mientras la cámara se centra en el retrato de Jorge Eliécer Gaitán. Esta imagen puede aludir directamente a la profética frase pronunciada por Gaitán pocos meses antes de su muerte: "Correrán ríos de sangre si yo muero asesinado". De modo que este aspecto va más allá de mostrar la filiación política del campesino y la violencia conexas, y, más bien, el relato adquiere un tono místico de augurio, de sino fatal, que terminará irremediablemente por cumplirse.

6. *Confesión a Laura*

Director: Jaime Osorio Gómez

Género / subgénero: Ficción / ficción

Duración: 1:30 minutos

Año: 1991

Confesión a Laura es un largometraje en coproducción con Cuba, dirigido por Jaime Osorio y escrito por Alexandra Cardona Restrepo. La película fue muy criticada desde el mismo momento de su estreno en 1990, porque la trama se parece mucho a *Una giornata particolare* (1977) de Ettore Scola. Pero lo cierto es que las dos películas se parecen en el sentido de que ocurre un evento público que se presenta como detonante para el encuentro de dos personas solitarias. En *Una giornata particolare* (1977) el evento es un desfile convocado por el partido fascista en homenaje a la visita que hizo Hitler a Roma para entrevistarse con Benito Mussolini. Entretanto en *Confesión a Laura* el evento es el Bogotazo. En este último una mujer de nombre Josefina le pide a su esposo Santiago que le lleve a la vecina Laura una torta con motivo de su 45 cumpleaños. Sin embargo, estalla el Bogotazo y Santiago no puede regresar a su casa. Esta situación provoca que Laura y Santiago esperen mientras se calma la situación, lo que sirve de detonante para que comiencen a emerger los dolores, las frustraciones, inclusive, los amores inconfesados. Lo triste es que cuando todo termina y Santiago puede regresar a su hogar las cosas seguirán como antes.

La película tiene cinco secuencias entre las que se destaca la del inicio, que mezcla material fílmico real con la recreación de los disturbios ocurridos durante el Bogotazo. En esta recreación la toma sigue a un personaje solitario que intenta escapar de la multitud enardecida. Luego, poco a poco, las imágenes en blanco y negro se tornan en colores cuando el

personaje, el actor Gustavo Londoño, se pone a salvo en su casa. Esta breve secuencia inicial alude a la memoria colectiva recreando los íconos cinematográficos que tradicionalmente han representado el 9 de abril. La siguiente secuencia presenta la meta del personaje cuando su esposa le pide que le lleve, en medio de los disturbios, una torta de cumpleaños a su vecina Laura. La siguiente secuencia, en la casa de la vecina, muestra lo que posiblemente vivieron algunas personas del común que refugiadas en sus casas intentaban comprender lo que sucedía a través de las noticias de la radio. Desde el punto de vista de la representación histórica, la película trasciende los meros espacios, principalmente, el espacio del encierro a través de la memoria fílmica y radial que describen lo que ocurría de puertas para afuera. Mientras, contrasta con la memoria privada, las percepciones y conjeturas que se hacían sobre los hechos quienes se mantenían resguardados entre sus casas.

Como se observa en esta sinopsis, la película no se centra en los hechos del 9 de abril de 1948, no trata de explicarlos, ni siquiera el tema es intentar comprender las causas o las consecuencias de este hecho. En realidad, la película aborda una historia íntima. O sea, la relación de dos personas de mediana edad que tienen cosas en común y descubren que se las deben confesar el uno al otro. Este aparente desdén hacia el hecho histórico, porque la excusa para el encuentro entre Laura y Santiago también pudo haber sido una intensa lluvia, un disgusto de Santiago con su esposa e inclusive, el cumpleaños de Laura. Aunque, la situación paralela del Bogotazo, también, puede interpretarse de manera metafórica: la destrucción del mundo que nos rodea anuncia que el tiempo se acaba y los sueños nunca se cumplirán. Esta idea hace de esta película un relato muy romántico. El contraste de los dos relatos: la historia íntima que se desarrolla a espaldas de la realidad histórica, el Bogotazo, funciona a la manera de telón de fondo o "velo de malla", como diría Schopenhauer, que oculta la

realidad tal y como es, o sea, la realidad cotidiana, el dolor del día a día, que impide comprender la realidad histórica que existe de puertas para afuera. Dicho de otra manera, “Lo que ocurre el 10 de abril de 1948 con los personajes es que: solo al estar obligados a enfrentarse a sí mismos en su extrema cotidianidad, logran ver quiénes son realmente.” Y lo logran, accediendo a un mundo íntimo, vedado en los días ordinarios” (Bejarano, 2011, p. 198). En esta cita, el profesor Bejarano alude a la presencia de lo fantasmático en *Confesión a Laura*, refiriéndose a cierta perplejidad de los personajes cuando surgen sus fantasmas personales en medio de una proyección colectiva, determinada por el hecho histórico representado y la experiencia del espectador ante la pantalla, donde todos compartimos los mismos fantasmas.

7. *Roa*

Director: Andrés Baiz

Género / subgénero: Ficción / ficción

Duración: 98 minutos

Año: 2013

Roa, de Andi Baiz, se estrenó de forma simbólica o como estrategia de marketing el 9 de abril de 2013, 65 años después del asesinato del Jorge Eliécer Gaitán. La película especula sobre las razones de Roa Sierra y el supuesto complot en el que se vio envuelto. De modo que alude a dos de los mitos e interrogantes más divulgados sobre este acontecimiento: ¿fue Roa un loco, un asesino solitario, o fue el instrumento de un complot cuidadosamente orquestado por la oligarquía? Sobre Juan Roa Sierra se han tejido muchas especulaciones, hasta transformarlo en un mito. Algunos creen que se trató de un chivo expiatorio, pero otros sí están convencidos de que hizo parte del crimen, pero no fue el único responsable.

Andrés Baiz y Patricia Castañeda, los dos guionistas, parecen preferir el mito a la historia. Posiblemente, mientras el mito de Roa siga vivo, las sombras cubrirán las huellas de los verdaderos asesinos. En este sentido, la película no pretende, simplemente, recrear este hito histórico ni analizar una personalidad compleja que es manipulada. La película solo es lo que muestra, es decir, la recreación del encuentro trágico de dos personajes que las circunstancias transformaron en mitos. La película se estructura en siete secuencias. La mayoría de estas describen los desvaríos de Roa, el personaje principal, quien se cree la reencarnación de un prócer de la historia nacional y, por lo tanto, su destino es realizar una acción por la que será recordado.

La película cuida con precisión los detalles históricos de la época y recreación de la ciudad de Bogotá. Por un lado, los barrios pudientes con parques y avenidas al estilo inglés y, por otro lado, el barrio popular donde vivía Roa Sierra. La representación histórica se esfuerza por corresponder con el vestuario de la época, los lugares y las costumbres del momento. También, por representar fielmente las anécdotas que rodearon el magnicidio. Por ejemplo, la recreación de la Droguería Granada, donde se refugió Roa cuando intentaba escapar de la muchedumbre enardecida, el intento del dependiente por cerrar la reja del local, la irrupción de la gente y el golpe que le propinó a Roa un lustrabotas, poco antes de que fuera linchado. Este momento corresponde, casi fielmente, a lo relatado por los periódicos de la época. En los diálogos no hay frases destacadas, pero sí la recreación de algunas que se mantienen en el imaginario colectivo, tales como, "Mataron a Gaitán" o el reiterativo. "El negro ese" y "Comunista", referidas a Gaitán y expresadas por los oscuros personajes que acosan a Roa para que cometiera el crimen. Estas frases sirven para afianzar la filiación ideológica de los asesinos. En 1948, el fin de la Segunda Guerra Mundial dio paso a la Guerra Fría y en occidente se afianzaba el miedo a la amenaza comunista. Gaitán, para muchos en esa época,

ya era señalado de comunista o al menos de simpatizar con estas ideas. Sin embargo, esta cuidadosa exactitud para representar este hito se desdibuja cuando el fenotipo de los actores no corresponde con el de los personajes reales, de quienes existe numeroso material fotográfico y conocido por el público a través de la prensa, el cine y la televisión. Y es que la película, a pesar de lo mencionado, no pretende una recreación de históricos, sino una representación de los mitos y especulaciones que rodearon el magnicidio de Jorge Eliécer Gaitán.

8. *Gaitán Sí*

Director: María Valencia Gaitán

Género / subgénero: Documental

Duración: 48 minutos

Año: 1998

Gaitán Sí, es una película documental original de María Valencia Gaitán, nieta de Jorge Eliécer Gaitán. La película está compuesta por seis secuencias que incluyen un breve prólogo y un comentario en texto que, a manera de epílogo, cierra el filme. El título de la película viene del grito popular que se escuchaba durante las manifestaciones políticas de Gaitán. “Gaitán sí, otro no”. El documental inicia con una breve dedicatoria a la hija de Jorge Eliécer Gaitán. “A mi madre, quien ha luchado tanto por mantener vivas las ideas de su padre”. La primera secuencia narrativa abre con un canto llanero en el que se exalta al líder. Este canto es recreado con fotografías de la época, la mayoría del archivo familiar. A continuación, se presentan una serie de entrevistas que remueven la mitología en torno al origen de Gaitán, hasta ubicar la casa donde nació en Cucunubá, Cundinamarca. A partir de aquí se relatan algunas intimidades del líder, como su amor por los libros, cultivado en él por su madre, una

profesora de pueblo, y por su padre, que atendía la librería Libertad, el negocio de la familia.

A esto le siguen varias entrevistas de distinguidos intelectuales, entre los que se destaca el maestro Eduardo Umaña, quien explica las afiliaciones ideológicas de Gaitán. También, se entrevistan a otras personas que lo conocieron, como su hija Gloria Gaitán y Jorge Dumar, un alumno de Gaitán. Las dos siguientes secuencias apuntan a la militancia política de Gaitán enmarcada por su sentido social. Aquí se presentan imágenes poco conocidas, como el discurso de Gaitán contra la masacre de las bananeras en 1928 y otras fotografías de este acontecimiento donde aparecen campesinos y víctimas. Incluso cadáveres de niños que el mismo Gaitán desenterró con el líder político Gabriel Turbay, su rival político durante las elecciones de 1946 que fueron ganadas por el conservador Mariano Ospina Pérez.

La siguiente secuencia se enfoca directamente en la carrera política de Gaitán con miras hacia las elecciones en 1946. El documental finaliza con el discurso de Gaitán en el que acepta su derrota ante Mariano Ospina Pérez, cerrando con un texto, que, a manera de comentario, explica que pocos meses después Gaitán fue asesinado. Desde el punto de vista iconográfico se resalta el acercamiento a lo popular, como los barrios La Perseverancia y el barrio Egipto, lugares en los que vivió Gaitán. También algunas imágenes del presente que muestran la miseria de hoy, pero en blanco y negro. Las alusiones permanentes a lo popular, a la militancia de izquierda de la mano de lo íntimo, como la familia, le otorgan al documental un carácter de intimidad o de mito desvelado que ayuda a comprender el talante humano del líder. El documental tiene muchas frases destacables extraídas de los discursos de Gaitán.

9. 9 de abril de 1948

Director: María Valencia Gaitán

Género / subgénero: Documental

Duración: 58 minutos

Año: 2002

Segundo documental de la trilogía “La profecía Gaitán”. En esta entrega María Valencia se centra en los escenarios íntimos del Bogotazo, desde lo que hizo Gaitán ese día por la mañana hasta detalles, casi inéditos, relatados por personajes poco conocidos, como Hernando Navarro, quien aseguraba ser la persona que atrapó a Roa Sierra y lo introdujo en la droguería Granada. A partir de allí siguen una serie de entrevistas a reconocidos intelectuales como Eduardo Umaña y Alfredo Molano. El documental tiene tres secuencias. La primera muestra cuatro hitos de ese momento de la mano de una alocución radial de la época: la victoria de Gaitán ante la defensa de teniente Cortés, la inauguración de la exposición pecuaria nacional a la que asistieron los invitados a la IX Conferencia Panamericana, el arribo del general Marshall a Bogotá y la muerte de civiles causadas por enfrentamientos bipartidistas en Santander, Cundinamarca y Caldas. La secuencia termina con el anuncio del asesinato de Jorge Eliécer Gaitán. Esta parte apunta directamente a la memoria histórica. La siguiente secuencia la reconstruye minuciosamente, desde distintos lugares. Bogotá, Huila, Tolima, Ciénaga, etc., lo que vivieron personas del común que fueron testigos de los hechos. Estos relatos están acompañados por comentarios de distintos intelectuales. La última secuencia, muy breve, reflexiona sobre lo que dejó el 9 de abril, es decir, persecución, fractura y violencia.

Desde el punto de vista visual, la película recoge toda la iconografía conocida de este acontecimiento en paralelo con algunos relatos íntimos que, al igual que en el capítulo anterior, pretenden humanizar al hombre transformado en mito. Partiendo de la estrategia narrativa de hecho vívido por su nieta, intenta comprender el legado de su abuelo desde lo encarnado en la memoria de testigos y personas que lo conocieron. Se destacan dos frases. Una frase de Alfredo Molano que abre la segunda secuencia: "Todos los campesinos mayores de sesenta años saben lo que hacían el nueve de abril de 1948 a la una de la tarde. Ellos saben exactamente qué estaban haciendo. Pero esa no fue una fecha. Fue un minuto en el que el país quedó marcado". La segunda frase se le debe a un viejo soldado que participó en la toma por el control de Bogotá durante el Bogotazo. "Me traicioné a mí mismo". En la frase se observa la representación ideológica y la memoria colectiva. Ya que se puede interpretar que el viejo soldado en el fondo pensaba que debió apoyar el levantamiento popular.

10. Cesó la horrible noche

Director: Ricardo Restrepo

Género / subgénero: Documental

Duración: 24 minutos

Año: 2013

Cesó la horrible noche es un documental realizado por Ricardo Restrepo. Se basa en los archivos fílmicos del médico Roberto Restrepo, el abuelo del director, quien vivía atrás del palacio presidencial y quien, además, era un aficionado al

cine y a la fotografía. Este filme es a color y se distingue de otros sobre el Bogotazo que se basan en archivos filmicos registrados en blanco y negro. Este material es refrescante porque son escasos los registros que presentan en colores a la Bogotá de 1948 y a algunos otros lugares del país, como Cartagena y San Agustín. La película está estructurada en cuatro secuencias. La primera secuencia es un breve prólogo que introduce un texto del escritor William Ospina, quien se pregunta a cuál horrible noche alude el himno nacional, mientras este se escucha en segundo plano. La siguiente secuencia presenta al autor de las imágenes acompañado de algunas reflexiones que dejó en cartas y otros escritos. Posteriormente, en otra secuencia, exteriorizan algunas reflexiones del autor sobre las diferencias sociales del país. La tercera secuencia describe el Bogotazo, del que fue testigo de primera mano, ya que acompañó a la misión médica para ayudar a rescatar a los heridos. La secuencia final es una muy breve reflexión sobre la barbarie. En esta propuesta las imágenes y los documentos (representación histórica) se funde con la reflexión personal. La representación colectiva, desde nuestra perspectiva, la brinda un tono distinto a la película, en comparación con otras ya comentadas en este documento, pues se observa en el tratamiento propuesto por el director un sentido crítico hacia esta época, por ejemplo, hacia el gobierno y su simpatía por lo social, aunque no deja observar con claridad una filiación ideológica específica. Entre las frases de la película es de destacar, aquella que dice: "Comenzó a decepcionarse de su nación cuando descubrió la otra Colombia, la que nunca podría viajar a Europa ni soñar con vivir en castillos". Las imágenes acercan al espectador a una época que se percibe más cercana que las más conocidas películas en blanco y negro de la época. Asimismo, el autor, al contrario de otras películas sobre el tema, se aleja de la figura de Gaitán y, más bien, se centra en el contraste entre los desposeídos y la clase privilegiada. Aunque esta perspectiva tan cuidada iconográficamente contrasta con la

última imagen: dos banderas de Colombia dispuestas en cruz sobre el lugar donde cayó asesinado Jorge Eliécer Gaitán. Esta última imagen vuelve una vez más al mito popular: murió la esperanza del pueblo.

11. Amor del 48

Director: Andrés Arias García

Género / subgénero: Documental

Duración: 39 minutos

Año: 2014

Amor del 48 de Andrés Arias García es un filme documental, que relata el amor que surge entre dos personas en el contexto del Bogotazo. La película está compuesta por cuatro secuencias claramente diseñadas en ejes temáticos. La primera secuencia presenta a María Antonia Acosta, una anciana de 94 años, quien a través de sus álbumes familiares recuerda el romance que surgió con su futuro esposo, el señor Jorge Eduardo García, quien estaba encargado de gestionar las recepciones en el Hotel Granada. La segunda secuencia nos acerca a la preocupación de la protagonista por quedarse soltera, pues en ese momento ya tenía 24 años. En paralelo a lo anterior, se relata la actividad de Jorge en el hotel donde se codeaba con políticos y personajes famosos de la época, como el mismo Jorge Eliécer Gaitán. En la tercera secuencia, doña María Antonia relata las peripecias de su esposo en el hotel mientras ocurría el Bogotazo. Finalmente, la última secuencia refiere el matrimonio y cómo consolidaron una familia. La película muestra un drama desde la intimidad en medio de un gran hito histórico. Se soporta en un importante material fotográfico, la mayoría extraído de los álbumes familiares de doña María Antonia. Lo que le otorga un componente de veracidad e intimidad en relación

con el hito histórico (representación histórica). También, tiene algunas frases destacadas, como, “Comenzó el bochinche”, “A conservadores que lo veían en la calle le iban disparando” o “Él quería que todas estudiaran (refiriéndose a Gaitán) y que dejara de haber tanta gente esclavizada en las casas”. La mayoría de estas frases son recurrentes en las personas que vivieron este hecho, pero lo han interiorizado en comunión con el fervor que inspiraba Gaitán, así como en lo que muchos sintieron lo que finalmente representó el Bogotazo. Es decir, un bochinche, pero tremendamente sangriento. De esta película se destaca la cercanía al hecho a través de personas del común. Esta cuestión lo hace más cercano a la realidad, principalmente, cuando las sombras del tiempo lo apartan cada vez más de las nuevas generaciones.

12. Un 9 de abril

Director: Edgar Álvarez

Género / subgénero: Animación / ficción-documental

Duración: 15 minutos

Año: 2016

Figura 2. Dos imágenes; los cadáveres de algunas de las víctimas del Bogotazo y la representación de la anterior



Nota: La imagen de la izquierda fue tomada de twitter, de <https://twitter.com/BogotaAntigua/status/1233433708419592192/photo/1>, la segunda imagen fue tomada de twimg, de <https://pbs.twimg.com/media/EVK-qWFUYAhIId?19format=jpg&name=4096x4096>.

Al igual que en *Cesó la horrible noche*, esta película es particular porque representa el 9 de abril como nunca se había visto. Pues la técnica de animación en plastilina, los colores vivos y alegres, así como el diseño de producción, le otorgan al filme un sentido de irrealidad que, aparentemente, lo distancia del hecho histórico. A pesar de que, desde el punto de vista de la representación histórica, es bastante fiel. Ya que recrea con fidelidad los lugares y la serie de acontecimientos, muchos anecdóticos, que rodearon el 9 de abril, antes, durante y después. Esas anécdotas se pueden rastrear fácilmente en libros de historia y periódicos que publicaron fotografía de la época. El filme se caracteriza por un carácter representacional bastante fiel respecto a la historia y a la representación iconográfica del hito. Por otro lado, la representación del anecdotario estructura el filme como una especie de cadena de sketches o de numerosas secuencias, alrededor de ocho, en las cuales va, in *crescendo*, el ambiente de violencia y la tensión que se vivió en aquella época. Esta fiel representación fue fielmente recreada a partir de las fotografías más icónicas de la época, tales como, la ya mencionada o el cadáver de Roa o las víctimas mortales (Figura 2), que fueron trasladadas al Cementerio Central para que fueran reconocidas por sus familiares. La película se sostiene en el aspecto visual y acerca de forma didáctica a los jóvenes interesados en conocer los hechos que rodearon el 9 de abril de 1948.

Conclusiones

Se visualizó cada uno de los filmes escogidos y se procedió a identificar, por secuencias, las partes de cada película que mostrarán elementos que correspondieran con las categorías de análisis. Se revisaron los diálogos, imágenes, frases y situaciones de la época. Estas relaciones se sintetizaron en una tabla para hallar las conexiones entre los filmes y las categorías propuestas. Para ello, se diseñó una tabla, muy sencilla, en formato Excel, inspirada en la que generan los análisis de Atlas.ti. Se trata de un software que identifica, a lo largo de un texto, sea escrito o visual, el número de veces que se repite algún término y lo enlaza con los más cercanos. Este caso no se contó con este software, así que las conexiones se produjeron a partir de la observación empírica. En todo caso, se alcanzaron a comprender las relaciones semánticas y las repeticiones de los conceptos categoriales. Con estos resultados se procedió al análisis hermenéutico que presentamos parcialmente en ítem anterior, por la enorme cantidad de información que fue necesario analizar. Si se toman los conceptos de Representación histórica y Representación colectiva, obsérvese que en el filme *Roa* (2013) el argumento de la película gira en torno a las teorías de la conspiración sobre el magnicidio de Jorge Eliécer Gaitán. Por el contrario, en un filme como *Un 9 de abril* (2016) el énfasis está en recrear, casi con fidelidad documental, las fotografías, muchas icónicas, que registraron reporteros gráficos de la época y, luego, fueron publicadas por importantes diarios nacionales e internacionales. Particularmente, en *Un 9 de abril* (2016), las fotografías recreadas, casi con fidelidad en técnica de plastilina, se soportan con intertítulos que refieren con fidelidad los hechos registrados y comprobados por distintos historiadores que han estudiado el tema, por ejemplo, por Arturo Alape en *El Bogotazo. Memorias del olvido*. En este libro, Alape relata varios hechos contextuales

al Bogotazo, como los preparativos previos a la Conferencia Panamericana, que implicó la recogida de los pordioseros y gamines, al igual que los perros callejeros. Los pordioseros fueron puestos a resguardo para que no se vieran y los perros callejeros fueron sacrificados. Todo con el interés de ofrecer a los invitados internacionales una apariencia pulcra de la ciudad de Bogotá. En esta película existe una construcción metódica de los hechos que van conduciendo al espectador hacia el estallido social del 9 de abril.

Entretanto, en *Roa* (2013) el interés se centra en la figura controversial del supuesto asesino de Gaitán Juan Roa Sierra. La película varía entre el interés de crear un retrato psicológico del asesino que se sentía predestinado para algo grande en paralelo con un misterioso personaje que al parecer estaba fraguando un complot para asesinar a Gaitán y termina por usar a Roa, para desviar la atención de los verdaderos actores. En esta película no existe ningún interés en revelar al público una perspectiva distinta a la mirada oficial sobre este acontecimiento histórico. El filme, más bien, aprovecha el mito popular de que Roa no fue un asesino solitario, sino el instrumento, acaso el chivo expiatorio, que desvía la atención de una conspiración. La película aprovecha el imaginario colectivo que de cierta manera se mezcla con la memoria colectiva. "En el caso de la memoria, se trata de construir dispositivos que construyan un territorio compartido que aglutine los sentires y saberes de una colectividad" (Mayorga Rojel et al., 2012, p. 24). En este caso, el filme recrea visualmente lo ya expuesto históricamente, pero aludiendo a la mitificación del héroe popular (Gaitán) simplemente para dar fidelidad al relato cinematográfico. Como se observa en la *Tabla 1*, *Roa* (2013), se mueve entre la memoria colectiva (el mito) y la representación histórica que se reduce a lo meramente iconográfico. Muy distinto a lo alcanzado en la película *Un 9 de abril*, donde lo iconográfico, casi su único soporte, adquiere la trascendencia de construir un ambiente

de tensión y violencia que va a ayudar a comprender las verdaderas dimensiones del Bogotazo. La contraposición de estos dos filmes es también la de los dos conceptos anotados más atrás.

Obsérvese, que en la *Tabla 1*, el concepto de representación histórica se mantiene en la totalidad de los filmes escogidos. Es claro que, si se va a recrear una época, necesariamente se debe aludir a lo icónico y representativo de la época, por ejemplo, la moda. Paralelo a ello, en caso de que la época esté determinada por un hito que implique personajes históricos, usualmente se acude a la característica más representativa del personaje. Por ejemplo, el bigotito y el peinado de Hitler o el habano y la obesidad de Winston Churchill. Para el caso de las representaciones cinematográficas del Bogotazo, los actores que interpretaron a Gaitán tenían un fenotipo mestizo, pero cercano al indígena, o en el caso del presidente Mariano Ospina Pérez, la raza blanca, el cabello muy canoso y el acento paisa. En esta revisión, las únicas películas un poco más a fieles a esta correspondencia son *El potro chusmero* (1985) y *Canaguaro* (1981), que narran la lucha de las guerrillas del llano. En estas dos películas, la interpretación de los guerrilleros corresponde con el tipo de hombre recio de las llanuras. En las dos películas, además, se introducen dos imágenes icónicas: en *El potro chusmero*, el retrato de Gaitán y en *Canaguaro* una secuencia que presenta, sin nombrarlo, a Guadalupe Salcedo. Una vez más, como se señaló más atrás, la representación histórica le concede un valor muy importante a la iconografía representativa, de los líderes, de los hechos y de los lugares. Es entendible que este esmero les concede fidelidad a estos filmes y se hacen creíbles para el espectador.

Canaguaro de Kuzmanich, junto con *Cóndores no entierran todos los días* de Norden, exponen con mayor claridad (ver tabla 1) los conceptos de memoria (histórica y colectiva), así como representación (histórica e ideológica). Aunque, como

se explicó más atrás y tal como se observa en la tabla, no se observaron cualidades ideológicas en el filme de Norden. La razón es que, al contrario de *Canaguaro*, la película no genera sentimientos de simpatía o antipatía por León María Lozano. Si bien es cierto que la memoria colectiva señala a Lozano como un asesino, líder de los pájaros que asolaron el Valle del Cauca durante la violencia, el director más bien construye un retrato muy humano de alguien que actuaba por convicción en circunstancias que confrontaron sus principios éticos. No ocurre lo mismo en otras películas como *Cesó la horrible noche* (2015), pues el lenguaje anquilosado respecto al presente y las constantes alusiones de compasión hacia la miseria muestral, al igual que la admiración por Gaitán, sí le dan cierto sesgo, más melancólico que ideológico.

En general, se pudo constatar que en las películas identificadas los realizadores se esmeraron por ser fieles al hecho histórico, pues en muchas se optó por mostrar material de archivo original o, en el caso de la ficción, se intentó recrear con fidelidad los lugares y los acontecimientos. Muchos de esos acontecimientos se reconocen en el imaginario colectivo, inclusive, se encuentran en libros de historia y periódicos de la época. Lo que les otorga a estos filmes un carácter representacional bastante fiel a la historia y a la representación iconográfica del hito. Por otro lado, la representación del anecdotario usualmente estructura los filmes como *sketches* que adquieren sentido en el contexto del filme. Tal es el caso de la droguería donde se refugió Roa Sierra o el lustrabotas que lo golpeó y dio pie para el linchamiento.

En varios de los filmes propuestos y analizados, los directores no se esfuerzan por tomar distancia de los hechos. En general, se observa simpatía por los líderes de la época a quienes se exaltan y no se apartan ni de la idea que tiene el colectivo hacia ellos ni de la iconografía que los caracteriza. En este análisis se observa, en general, un interés por volver

a contar la historia, ya narrada y escuchada, de nuestros padres. Lo que significa que no existe la intención, al menos en la muestra seleccionada, de cuestionar o ir en contra vía de lo que siempre se ha escuchado sobre el hito del Bogotazo y Jorge Eliécer Gaitán. Tal vez porque el mito superó a hombres y profanar los mitos puede significar asesinar nuevamente la esperanza.

Referencias

- Bejarano, A. (2011). Cine y espectro-Presencia de lo fantasmático en Confesión a Laura. *Revista La Tadeo* (Cesada a partir de 2012), (76).
- Callegaro, A., Di Leo Razuk, A. y Mizrahi, E. (Eds.). (2017). Presentación. In *Cine y cambio social: imágenes sociopolíticas de la Argentina 2002-2012* (pp. 19-24). CLACSO. <https://doi.org/10.2307/j.ctv253f63b.5>
- Galindo, Y. (2016). Cesó la horrible noche: el color documental de "El Bogotazo". *Nexus*, 40-60.
- Gómez-Esteban, J. H. (2016). El acontecimiento como categoría metodológica de investigación social. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, 14(1), 133-144. <http://www.scielo.org.co/pdf/rlcs/v14n1/v14n1a09.pdf>
- Goyeneche-Gómez, E. (2012). Las relaciones entre cine, cultura e historia: una perspectiva de investigación audiovisual. *Palabra Clave*, 15(3), 385-414. <http://www.scielo.org.co/pdf/pacla/v15n3/v15n3a03.pdf>
- Halbwachs, M. y Díaz, A. L. (1995). Memoria colectiva y memoria histórica. *Reis*, (69), 209-219. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/758929.pdf>
- Hernández, R., Fernández, C. y Baptista, P. (2016). Metodología de la investigación. 6ta Edición Sampieri. Soriano, RR (1991). *Guía para realizar investigaciones sociales*. Plaza y Valdés.
- López-Cepero, M. (1967). Sociología del cine. *Revista española de la opinión pública*, (7), 416-419. doi:10.2307/40180902.
- Manero Brito, Roberto y Soto Martínez, Maricela Adriana (2005). Memoria colectiva y procesos sociales. *Enseñanza e Investigación en Psicología*, 10(1),171-189. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=29210112>
- Martínez-Rivas, R. (2017). El concepto de representación en la actualidad. *Desafíos*, 29(2), 315-327. <http://www.scielo.org.co/pdf/desa/v29n2/0124-4035-desa-29-02-00315.pdf>

- Mayorga Rojel, A. J., Valdebenito, L. N. y Fierro Bustos, J. M. (2012). Imaginario social, memoria colectiva y construcción de territorios en torno a los 30 años del golpe militar en Chile. Anagramas-Rumbos y sentidos de la comunicación-, 10(20), 19-35. <http://www.scielo.org.co/pdf/angr/v10n20/v10n20a02.pdf>
- Morin, E. (2001). El cine o el hombre imaginario (No. 791.4 M858c). Paidós.
- Narváez, G. (2013) Sociología del cine. Algunas consideraciones de la sociología del cine. Apreciación y producción cinematográfica [blog web]. 11.03.2019. <http://apreciacionproduccioncinematografica.blogspot.com/2013/06/sociologia-del-cine.html>
- Representar “el Bogotazo” en Colombia: apuntes para su comprensión como un “shock político” para repensar el conflicto y el pos-acuerdo. <https://www.redalyc.org/journal/5859/585961633005/html/>
- Sánchez, F. (2017) [Fredy Sánchez] (13 de agosto). Categorización y codificación de los datos de investigación [Video]. Youtube. <https://youtu.be/fGyOVrg5p5o>
- Umaña, S. A. (2002). *Las representaciones sociales: ejes teóricos para su discusión*. Flacso Sede Académica, Costa Rica. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO)
- Vargas, X. (2011). *¿Cómo hacer investigación cualitativa? Una guía práctica para saber qué es la investigación en general y cómo hacerla, con énfasis en las etapas de la investigación cualitativa*. ETXETA.
- Vizcarra, F. (2005). Coordenadas para una sociología del cine. *Intercultural Communication Studies*, 14(3), 190.
- Žižek, S. (2003) “El espectro de la ideología”. *Ideología: un mapa de la cuestión*. Fondo de Cultura Económica, 7-42.
- Žižek, S. (2014). *Ideología: un mapa de la cuestión*. Fondo de Cultura Económica.

La interferencia espectral.

La injerencia histórica de Gaitán

Omar Alonso García Martínez

Figura 1: Zalamea, G (1994) 9 de abril de 1948. Tarjeta Postal. Proyecto Bogotá.



Fuente: Foto de Gustavo Zalamea. <https://www.gustavozalamea.com/proyecto-bogot>

El arroyo inicia con el sonido de tres fulminantes y algunos los gritos de la multitud que se preparaba para almorzar, algunos corren detrás de un sujeto. Sí, el que generó los estruendos. Posiblemente, el determinador no calculó que este suceso establecería una creciente ola de violencia y de tragedia. El torrente rojo en primera instancia recorre los rieles del tranvía y se expande vertiginosamente a todas las direcciones, baña y tintura las calles de la urbe gris. Su paso cada vez se torna más apresurado, pronostica desbordamientos que arrasaran con las ilusiones, el cariño y el anhelo de un pequeño lugar llamado Colombia.

El “Bogotazo”, así se conoce al día en que fue asesinado el líder de las masas sociales Jorge Eliécer Gaitán¹, a partir de ese suceso, el color de la tinta con la que se escribió la historia de Colombia se tornó roja. El artista plástico Gustavo

Zalamea² (1951-2011) creó la obra *"9 de abril de 1948"* (Figura 1), en la que superpone a manera de collage, una mancha roja sobre la calle séptima de Bogotá, epicentro del magnicidio de del líder político, simulando un río de sangre, alegoría que establecerá una marca indeleble de los procesos políticos, sociales y culturales del país.

La obra tiene un sonido melancólico, la resonancia que produce la imagen genera un profundo silencio, como cuando las palabras no tienen el poder suficiente para expresar una honda tristeza. El eco sollozante y afónico de la imagen se instalará dentro de la rutina social, confiriéndole a la violencia un espacio en nuestra intimidad y erigiendo a la imagen de Gaitán como un elemento recurrente en el intento de comprender la tragedia³ que se anidó en cada región, convirtiéndolo en una imagen fantasmagórica —siempre presente— de la lucha de clases.

¹ Había nacido el 23 de enero de 1898, hijo de Eliecer Gaitán Otálora, librero y periodista de clara honradez y escaso patrimonio, y de Manuela Ayala, de la misma condición social de su esposo, quien se propuso ayudar a solventar las necesidades hogareñas como maestra de escuela de enseñanza de primaria. Hernández en Banco de la Republica (2002) Billete de \$1000. Homenaje a Jorge Eliécer Gaitán. Bogotá. Banco de la Republica. p. 20.

² Fue un artista y docente con una larga trayectoria expositiva tanto en Colombia como en el extranjero. Fue nominado el Premio Luis Caballero en 1999. Su obra forma parte de varios museos entre los que se encuentran Museo de Arte Moderno de Bogotá, Museo de Las Américas en Washington, la Colección Banco de la República, el Museo de Arte Moderno de Medellín y el Museo La Tertulia, en Cali, entre muchos otros. S.A. (S.F) Gustavo Zalamea. Taller dos gráfico disponible en: <https://tienda.artedos.com/collections/artista-gustavo-zalamea>

³ A tragédia pode ser, entre outras coisas, uma reconciliação simbólica com nossa finitude e fragilidade, sem a qual qualquer projeto político pode sucumbir, mas essa fragilidade é também fonte de poder, já que é onde algumas de nossas necessidades se estabelecem. (Traducción: La tragedia puede ser, entre otras cosas, una reconciliación simbólica con nuestra finitud y fragilidad, sin la cual cualquier proyecto político puede sucumbir, pero esta fragilidad también es fuente de poder, ya que es donde algunas de nuestras necesidades se establecen. Eagleton, T (2012) Doce Violência. A ideia do trágico. Sao Paulo. Fundação editora da Unesp (FEU). P. 19.

Tania Maya en su ensayo crítico “Poética de la crisis. Bogotá, la huella artística de Gustavo Zalamea” (2013) contextualiza el poder narrativo de las expresiones artísticas como forma de ritualizar la violencia en un contexto impetuoso como el nuestro. Así, podríamos suponer que el artista se mueve entre tiempo siendo testigo no presente durante los acontecimientos, pero que los recuerda en forma de símbolos.

cuando en un país como Colombia, la muerte, en gran medida, es signada por la violencia y, además, por su silenciamiento o, incluso, por su banalización; cuando el sentido de la muerte, así, trasciende – fatalmente– su sentido de destino. Una obra, entonces, que apunta en esa vía, como imagen artística que surge de la crisis, justamente como crisis, es un arte crítico que se supera como arte y como testigo, como símbolo y como rito. (Maya, 2013, p. 2).

Es importante la relación el rito⁴ como forma de apreciar lo inentendible. Como se mencionó antes, el artista tiene el poder de transitar el tiempo, recurre a herramientas como el archivo, la experiencia sonora o la fantasía para trasladarse a acontecimientos históricos. Gustavo Zalamea nació en el año de 1951, tres años después del Bogotazo. Es importante mencionar que su padre era Alberto Zalamea; periodista, diplomático y al parecer cercano a Jorge Eliecer Gaitán.

⁴ *El papel de la memoria, los rituales y el arte como motores de reconocimiento del sufrimiento social y de la elaboración del duelo colectivo; • el modo en que las respuestas culturales y de intervención social a través del arte, la memoria y la cultura pueden constituirse en elementos dinamizadores de una pedagogía colectiva y cívica que cuestione los modos en que la violencia destruye la vida social local, las separaciones tajantes entre representación y experiencia y aquellas construcciones binarias (víctima-victimario, violento-no violento) que no dan cuenta de las complejidades y contradicciones desde las que se viven las violencias. Riaño Alcalá, P., (2005). Encuentros artísticos con el dolor, las memorias y las violencias. Iconos. Revista de Ciencias Sociales, (21), 91-104. P.93.*

Bernardo Vasco, periodista del archivo de Bogotá, expone el lazo entre ellos por medio de unas cartas personales que resguardaba el periodista:

Zalamea tuvo acceso, ya no es solamente el caudillo popular, el orador hechizante, el penalista decisivo, el político... sino el novio, el esposo y el padre en la intimidad de sus sentimientos. Aunque en esas cartas hay frecuentes alusiones a las manifestaciones, al foro, al Congreso, a la plaza pública y a otros escenarios en los que se movió el dirigente del pueblo, en el intercambio epistolar hay retratos psicológicos de él y de ella, y se alcanzan a evidenciar la confianza y la fraternidad entre padre e hija. (Vasco, 2018).

El juego que propone la arqueología social nos invita a especular sobre la relación entre padre e hijo (Alberto y Gustavo Zalamea), conocer de primera mano algunos pasajes íntimos del caudillo, que probablemente indujeron al artista para la interpretación de la obra. El color rojo nos remite a la sangre, a la pasión y al Partido Liberal, símbolos constantes en la figura de Gaitán, que se pueden interpretar en la imagen, como la fuerza desmedida que ejecutaron sus contradictores políticos.

El contraste entre los tonos sepías de la fotografía y el rojo intenso del papel sobrepuesto se puede entender como una anomalía, los dos objetos no dialogan por su matiz, textura y luminosidad, sin embargo, esta singularidad nos retorna al concepto de violencia, la cual, se representa en la fuerza propia del *collage*, que es capaz de determinar discusiones entre antagónicos. Quizás Zalamea no pretendió nunca unificar el discurso político o equilibra la estética de la imagen, por el contrario, su propuesta es una denuncia que pretende llamar la atención.

La obra de Zalamea nos conecta a un discurso de Gaitán “sí me matan, el pueblo hará la revolución en un día, y ese día correrán ríos de sangre por todo Colombia” (Aínsa, 2003, 333). ¿La compresión del caudillo sobre el contexto del país y el alcance de su figura; deduciría una especie de presagio? No lo podremos saber, pero el resultado alcanzó las dimensiones de su oración.

Durante el Bogotazo murieron entre dos mil y tres mil personas, pero la cifra fue en aumento y con ella la intolerancia, la codicia y la idea de unificar la sociedad a través del miedo. La muerte de Gaitán abrió definitivamente la puerta a la guerra civil y bipartidista que se aferraría a la historia entre 1948 y 1964 (aproximadamente) y, que se mantiene de manera fantasmagórica hasta el presente. La obra de Zalamea (Figura 1) es un discurso sobre el resultado de la violencia, donde no se pueden determinar ganadores. Todos hemos perdido en la corriente de ese río impetuoso. En el texto de Mario Chacón y Fabio Sánchez “Polarización política y violencia durante ‘la violencia’;1946-1963” (2007) exponen el resultado de la oleada intolerante en el país con una nueva característica, el fenómeno del desplazamiento:

En el periodo comprendido entre 1946 y 1966, Colombia fue el escenario de un agudo conflicto interno conocido como ‘La Violencia’, en el cual se estima que más de 190,000 colombianos perdieron la vida y otros dos millones más fueron desplazados de sus tierras como resultado de la violencia (Oquist como es citado en Chacón y Sánchez, 2007)

De manera intrínseca, la obra de Zalamea relaciona el concepto de la violencia de manera general, pero, existen diversas formas de aplicarla. En Colombia se ramificó

desmedidamente la violencia física⁵, se arraigó en buena parte de la población, los desacuerdos en buena medida se solucionaban con la fuerza que se ejerce sobre el otro, causando daños irremediables como las mutilaciones o hasta la muerte, y, en la obra de Zalamea esta correlación física se percibe por el tono rojo. La parte de la violencia emocional⁶ es la producida principalmente por el temor a ser lastimados, esto causó silencios profundos y desplazamientos (físicos o emocionales). Unas de las poblaciones más afectadas han sido campesinos, los raizales, los afros, los pueblos originarios y las minorías. Por el desamparo del Estado o por la presión de las fuerzas públicas o subversivas dentro de la lucha geopolítica que se organizó por el poder del territorio, en la **Figura 1** la percepción de lo emocional se indica con el rojo como acción de ira que inunda la ciudad. En términos de

⁵ "Castigos corporales en los que se utilice la fuerza física; bofetadas; puñetazos; disparos; patadas; golpes; cortes; empujones; intentos de estrangular o quemar; amenazas o ataques con un cuchillo, revólver u otra arma; tirones de pelo; golpes contra algo; uso intencionado de la fuerza física o del poder contra uno mismo, otra persona o contra un grupo o comunidad; uso de la fuerza como forma de amenazar, reprimir, intimidar o castigar a alguien; asociado a una lesión; atemorizar. Bonamigo VG, Torres FBG, Lourenço RG, Cubas MR." (2022) *Violencia física, sexual y psicológica según el análisis conceptual evolutivo de Rodgers*. p.6

⁶ "Insultar; amenazar; agredir; maltrato verbal; maltrato emocional; acoso; abuso de la comunicación; causar miedo; gritar; humillar; hacer que las personas se sientan inadecuadas; ponerlas en peligro; menospreciarlas; hacerlas sentir mal; asustarlas e intimidarlas; maltrato psicológico; abuso mental o emocional; negligencia; comportamiento controlador; herir a las mujeres o a sus seres queridos; falta de cuidado y atención; Insultar; menospreciar; difamar; no reconocer; ridiculizar; burlarse; cotillear; excluir del grupo; restringir a la víctima de la actividad laboral, restringir a la víctima de la educación o de la atención médica." Ibid.

la violencia sexual⁷, la utilización del lenguaje como forma de represión e intimidación disfrazada de galantería es un arma habitual en la violencia. Utilizar la fuerza como acto de violación y de anulación del otro es recurrente en las acciones intimidatorias sobre las víctimas y sus familiares en escenarios de guerra, esta relación se percibe con dificultad en la obra, sin embargo, en el periodo de la violencia se suscitó este ejercicio.

La violencia socioeconómica⁸ es otra de las herramientas que se utilizan en la actividad beligerante, invalidar los sistemas económicos con ejercicios como las compras de terrenos de manera anómala o abusivas por presión, el robo de las cosechas y de los animales. Causaron indignación y promovieron las revoluciones armadas como contrafuerzas

⁷ "Acoso sexual; humillación sexual; comportamientos verbales y no verbales de carácter sexual que reflejen actitudes hostiles y degradantes; comportamiento sexual no deseado; contacto sexual no deseado; coacción sexual; fomento de la actividad sexual no deseada o ilícita; medios físicos para obtener el contacto sexual de una persona; uso de la fuerza; coacción abuso de autoridad o incapacidad inducida por sustancias lícitas o ilícitas para obtener un comportamiento sexual no deseado; acto sexual cometido o intentado sin el libre consentimiento dado por la víctima; intento de penetración vaginal, oral o anal no consentido; exposición no deseada a experiencias sexuales; violación y acoso; prostitución forzada; embarazo forzado; esterilización Acoso; violencia de pareja; insinuaciones sexuales no deseadas; acciones para vender cualquier forma de sexualidad en cualquier lugar; tráfico de personas; comportamiento antisocial; contacto físico para la agresión sexual; estrategia utilizada durante los conflictos armados, especialmente en lo que respecta al reclutamiento de combatientes; construcción social impugnada; normativo dentro de nuestra sociedad en general; cultural; amenazar, presionar o solicitar sexo; involucrar a un niño en una actividad sexual que el niño no entiende completamente, no puede dar su consentimiento informado o para la que el niño no está preparado o desarrollado; forzar a una persona a participar en actos sexuales cuando esa persona lo encuentra humillante o degradante." Ibid.

⁸ define como una situación de vulnerabilidad extrema provocada por relaciones sociales y prácticas gubernamentales que eliminan las condiciones base para la reproducción de la vida, provocando la eliminación física y simbólica de los individuos o grupos sociales. En este contexto, las lógicas de regulación de los conflictos relativos a la producción y redistribución del ingreso y la riqueza abandonan el horizonte de protección e integración social y provocan situaciones sociales de "vida nuda", es decir, situaciones en las que los individuos y los grupos sociales se ven desprovistos de todo derecho humano elemental (formal o sustancial) o se sitúan en el borde de esta condición. Mora, A (2013) Conflicto, violencia socioeconómica y desplazamiento forzado en Colombia. Cuadernos de Economía, 32(61), número especial 2013. P. 734

del poder que los subyugaba. En la *Figura 1*, se metaforiza con la acción de la fuerza de la naturaleza la cual irrumpe con todo a su paso. Finalmente, la violencia de género⁹ se constituyó especie de clasificación por estereotipos que consideraban normal o anormal a un hombre o una mujer en correspondencia a sus inclinaciones sexuales (homosexuales), también se puede entender como violencia entre hombres a mujeres o viceversa. Además, se sufrió otro tipo de intimidación esta clasificación con la falta de documentación histórica con respecto a lo que se entiende en el periodo de la violencia en Colombia (1948 a 1964) ya que los registros posiblemente se vincularon a otros tipos de violencia, por lo que se perdieron en los remolinos de este arroyo tormentoso, de igual manera que la violencia sexual. Según García-Martínez (2023) la violencia reaparece como interferencias fantasmales en la historia:

la violencia y sus múltiples fantasmagorías elaboradas a partir de procesos investigativos y relacionales a partes iguales esterilizan la imagen para dar paso a la estetización de la historia en la que hay presencia-ausencia de los hechos y de las víctimas. (García-Martínez, 2023)

⁹ El concepto de violencia género es relativamente nuevo y se ha impuesto en nuestro idioma a la hora de denominar, de llamar, a aquel tipo de violencia que un género o sexo ejerce sobre el otro, es decir, la acción violenta de un hombre a una mujer o viceversa. Como consecuencia que son más habituales y denunciados los casos de violencia de hombres contra mujeres, el concepto que nos ocupa suele vincularse más a la violencia que precisamente los hombres ejercen en contra de mujeres, normalmente parejas, novios, cónyuges.

Esta violencia puede ser estrictamente física, provocando en los casos más graves heridas severas y hasta la muerte, o también psíquica, es decir, estar sustentada por agresiones verbales y amenazas. Definición ABC (2024) Violencia de género. Disponible en: <https://www.definicionabc.com/social/violencia-de-genero.php>.

El río de sangre que crea Zalamea (*Figura 1*) es una reflexión de nuestro entorno como sociedad, como una especie de riachuelo que se forma con un pequeño afluente donde cada vez consigue recibir más información, que ocasiona crecientes e inundaciones con las diversas formas de violencia. A partir de esta retórica, podríamos entender la genealogía de la violencia en el país, pero no podemos considerar que el terror en Colombia nace por la muerte de Gaitán, el asesinato del líder se puede considerar la gota de desbordó el río.

Violencia y aparición de un líder

Figura 2: García-Martínez, O (2024) El color al que temía la United Fruit Company. Montaje digital.



Fuente: Elaboración propia.

La narrativa histórica es una especie con vida propia y relativa. Los actos no se pueden dar por sentados. En gran medida nuestra forma de crear el mundo forma parte de la postura ideológica, la cual nos distancia o nos acerca a un objeto de análisis y posiblemente es donde el universo nos presenta un sentido. Por ese motivo, la historia tiene el poder de reescribirse o reafirmarse. Se puede considerar que la imagen de Jorge Eliecer Gaitán entra en la escena pública en uno de los eventos más traumáticos de la Colombia de la primera mitad del siglo XX. El caudillo asume el carácter de líder, toma la responsabilidad de denunciar la violencia desmedida del Estado, con la pretensión de encaminar la administración pública colombiana hacia senderos más justos en su actuar socioeconómico. La masacre de las bananeras (diciembre de 1928) se ha considerado como uno de los peores actos del Estado contra su propia sociedad.

Este cruel episodio de la historia del país se escribe de nuevo con tinta roja (*Figura 2*), y como toda narrativa, presenta opositores o defensores ante lo sucedido.

En este documento determinaremos a los opositores del caso de las bananeras como parte del estamento conservador del país, los cuales asumen este caso como un relato de ficción. Un caso reciente de esta interpretación es el expresado el 28 de noviembre de 2017 por la Senadora del Centro Democrático María Fernanda Cabal, en la cadena radial La W Radio, donde presenta la siguiente imagen de lo ocurrido:

La masacre de las bananeras que es otro de los mitos históricos que traen siempre en la narrativa comunista, donde tienen unas cifras que ni siquiera hoy consigue esa mano de obra para que contraten como trabajadores bananeros. De hecho, Gabriel García Márquez crea el mito de los tres mil trabajadores asesinados, no los consigue usted hoy ni recogido de las poblaciones vecinas para que vayan y le trabajen, eso no es cierto. Le puedo asegurar que, en una investigación extraordinaria de Eduardo Mackenzie, refleja donde fueron más los soldados asesinados en esa confrontación. Donde el sindicato fue penetrado por la Internacional Comunista, fueron más los muertos que puso la fuerza pública. Incluso el general de la época que era (sino estoy mal) Rengifo abuelo del sacerdote Francisco de Roux. Hoy, a mi juicio nombrado desafortunadamente presidente de la Comisión de la Verdad, que de verdad no tiene nada. (La W radio, 2017).

Una visión contraria a la que expone la Senadora Cabal la presenta Hernando Calvo Ospina en su libro *El terrorismo de Estado en Colombia* (2018). Indica que los asesinados rondaban la cifra de cinco mil trabajadores de la industria bananera que solicitaban mejoras sensatas en su contratación y, por petición de la empresa *United Fruit Company* (también llamada La frutera de Sevilla y actualmente *Chiquita Brands*), el ejército intervino con fuerza desmedida frente a la población protestante, manchando con color rojo a gran parte de la sociedad de Ciénaga, Magdalena.

La petición de la compañía indicaba una notable influencia política y económica en el país. Por parte de la empresa extranjera, algunos relatos hablan de que todas las tropas del ejército próximas a Ciénaga y a la región bananera fueron enviadas a lugares apartados como Antioquia. Esto con el ánimo de evitar algún tipo de rechazo de la tropa en el momento de utilizar la fuerza contra la sociedad civil, donde estarían familiares o amigos. Por otra parte, la empresa tuvo la facilidad de modificar los acuerdos laborales, como el incremento en las horas de trabajo (12 horas al día) y el pago en bonos que eran canjeables únicamente en tiendas de la propia empresa. Este tipo de actuaciones generó molestia en los trabajadores, quienes presentaron diversas peticiones las cuales no fueron atendidas, enrojeciendo los ánimos con el paso de los días. En el libro *1928, la masacre de las bananeras* (1972) de Jorge Ortega y Orlando Fals Borda extienden el poder de la compañía bananera a casi todo el contexto de la región:

Aquí la tragedia, provocada por la United, con la complicidad de los militares inescrupulosos y del gobierno incapaz de comprender las nociones del deber. El Magdalena es un departamento en el cual todo lo ha corrompido y todo lo ha arrebatado la United.

No solo los obreros. Son También los comerciantes; son los productores de banano, los esclavos económicos de aquella compañía. (Ortega y Borda, 1972, p. 133)

Podemos suponer que el descontento hacia la multinacional era un tema complejo en la región, ya que trascendía de manera social en casi todas las esferas de Ciénaga y sus alrededores. El sindicato de trabajadores de la empresa bananera fue denominado como un servil del comunismo, debido al pliego de solicitudes en beneficio de la clase obrera. Esto se conecta con el discurso de la Senadora Cabal en su apreciación, donde, posiblemente, se refería al ministro de Guerra Ignacio Rengifo (inspirador de la ley heroica), el cual se expresó de la siguiente manera:

La ola impetuosa y demoledora de las ideas revolucionarias y disolventes de la Rusia del Soviet [...] ha venido a golpear a las playas colombianas amenazando destrucción y ruina y regando la semilla fatídica del comunismo [...] Al amparo del ambiente de amplia libertad que se respira en el territorio colombiano no pocos nacionales y extranjeros por su propia cuenta o en calidad de agentes asalariados del gobierno soviético hacen por doquier activa y constante propaganda comunista [...] (Vega en Calvo, 2018, p. 40)

La preocupación del capitalismo, encarnado por los intereses del gobierno y de la empresa *United Fruit Company*, frente al creciente descontento obrero, representado de cierta forma en el sindicato, simbolizado como la ola roja del comunismo de la época, nos conduce a la interpretación alegórica de la

Figura 2 (el color al que temía la *United Fruit Company*). Los racimos de plátanos se tornan rojos de cualquier forma, ya sea por el accionar de la fuerza desmedida contra la sociedad protestante que resulta en un río de sangre, o por la ideología del comunismo, que confronta sus ideales de progreso de la industria y el Estado, y la cual tendrá voz en el propio recinto del congreso

Jorge Eliécer Gaitán, político liberal, fue elegido para llevar a cabo una investigación sobre los hechos ocurridos en la tragedia de las bananeras. El control político dirigido por Gaitán se llevó a cabo nueve meses después de los acontecimientos, en septiembre de 1929. El Estado y la multinacional de alguna manera ocultaron el resultado de sus decisiones. El panorama político de aquel año estaba bastante tenso no solo en el país. la crisis económica estaba golpeando a casi todo el planeta. La insatisfacción se apoderó de las calles y con ella la memoria de la masacre de las bananeras.

Un aspecto visible en las movilizaciones callejeras de junio de 1929 fue la representación de un sentimiento colectivo de injusticia frente a lo ocurrido en diciembre de 1928. La inconformidad ciudadana se vio recreada en las calles cuando los manifestantes evocaron lo sucedido en Ciénaga, empleando carteles con símbolos alusivos a la masacre de los trabajadores, con mensajes como Venimos del Magdalena, Venimos de las Bananeras, Abajo Cortés Vargas. Evidentemente, se mostraba que, pese a los meses transcurridos, no se había olvidado lo ocurrido en el norte del país, y que continuaba latente el clamor de justicia para los responsables intelectuales y materiales de la masacre. Uno de los protagonistas de las protestas de junio, Jorge Eliécer Gaitán, pudo advertir la presencia de una memoria activa de la masacre bananera en las calles

de la ciudad, lo que debió motivarlo a adelantar un debate en el Congreso sobre ese acontecimiento. (Díaz, 2019)

Gaitán viajó a la zona y encontró hallazgos en los relatos de los sobrevivientes, familiares y amigos de las víctimas fatales, de los cuales fueron niños, mujeres, hombres y ancianos. Conoció que los cuerpos fueron depositados en fosas comunes en sitios apartados del municipio, a los que fueron transportados por los trenes de la compañía. Otros fueron lanzados al mar, intentando borrar toda evidencia de los días de terror que vivió el municipio. En su segunda visita para verificar los hechos, la prensa registró lo siguiente:

Acaba de regresar a esta ciudad el doctor Jorge Eliécer Gaitán, de su segundo viaje a la zona bananera. Los descubrimientos que ha hecho son verdaderamente macabros y terribles. Cuando el país conozca la formidable documentación levantada por el doctor Gaitán, sentirá angustia, desconcierto y dolor por el patriotismo ultrajado, lo mismo que todos aquí sienten ante el mismo conocimiento de hechos que permanecían ocultos, antes de la llegada del doctor Gaitán. (Ibid.)

Dentro de la investigación se encontró que varias personas de la sociedad cienagüera estaban dispuestas a servir como testigos de los actos:

Testigos Benjamín Restrepo, Justiniano Zuleta y Antonio Jimeno:

Ciénaga, julio 17 de 1929

Señor doctor Jorge Eliecer Gaitán –Ciudad.

(...) Yo oí perfectamente cuando a eso de la una de la mañana llegó la tropa y uno de ellos leyó un papel en alta voz. Algunos de los obreros, casi todos cruzados de brazos se acercaron al sitio donde se les leía el papel y luego de su lectura se retiraron nuevamente a los sitios en donde se encontraban lanzando vivas a Colombia. Entonces tocaron inmediatamente la corneta e inmediatamente, garantizándole a usted bajo la más estricta verdad, sin que trascurriera espacio de tiempo, comenzaron a disparar las ametralladoras y en seguida la fusilería, como por espacio de cinco minutos. Yo oía los ayes horribles de las gentes que se quejaban y otros que no los matasen (...) Debo advertirle que apenas pasaron las descargas sentí perfectamente el ruido de los camiones, los cuales empezaron a funcionar y cogían para el lado del mar. Cuatro o cinco veces sentí pasar el camión. Por la mañana a eso de las cinco y media, salí a la estación a darme cuenta personalmente de lo que había sucedido y vi perfectamente nueve muertos que habían dejado. Debo manifestarle que antes de irme acostar vi la gente que estaba en la estación y allí estaban las madres con sus hijos en brazos durmiendo entre los carros. (Ortega y Borda, 1972, p. 123).

La investigación arrojó diversas pruebas como las muertes de trabajadores y de la sociedad civil de las cuales no se tienen cifras exactas. Asimismo se presentaron incendios, saqueos y cuanto vejamen se pudiera en este escenario de violencia. Pero también relacionó el silencio, aquel que inunda las calles motivado por el temor de las retaliaciones. Aquel silencio que pretendió el Estado y la compañía bananera fue

contrarrestado por la heroica voz de algunos habitantes que se negaron a olvidar y que hicieron llegar a Gaitán.

Con 31 años Gaitán lideró el debate y esto le causó una imagen revolucionaria frente al político tradicional. Desde el congreso de la república, como representante a la cámara por Cundinamarca, dio un discurso sobre los abusos en el caso de las bananeras: “aquellos misioneros de Cristo son fariseos que traicionan su doctrina, descuidan sus deberes para entrar en la palestra de las menesterosas luchas políticas, terrenas e interesadas” (Calvo, 2018, p.42). Su cercanía y afinidad con las clases trabajadoras y sindicalistas hizo que pronunciara un discurso en contra del Estado y su reacción violenta frente a los campesinos que protestaban para mejorar su calidad de vida, motivo del genocidio de las bananeras. De este modo, la imagen de Gaitán se estableció desde el inicio como una fuerza innovadora y valiente en los campos de la política, la cual ha tenido la tradición diplomática de evitar las confrontaciones, pero su lenguaje desafiaba la neutralidad o el beneplácito de la clase política habitual, encontrando expresiones como: “Contra la oligarquía, ¡a la carga!” (ibid., 2018, p. 9).

La voz de Gaitán resuena en distintos puntos sociales y culturales del país. El debate de control político sobre los hechos escabrosos de la región bananera impulsó la imagen del joven representante como la contraposición al poder hegemónico del momento, que residía en el partido conservador. La querella presentada contra el propio Estado se considera como “la primera defensa del pueblo colombiano desde el recinto del Congreso” (Bran como es citado en Díaz, 2018). De esta forma, la figura heroica de Gaitán comenzó a ser conocida en todos los rincones del país por su oposición al gobierno y su forma de actuar frente a la sociedad, indicando que “Dolorosamente sabemos que en este país el gobierno tiene la metralla homicida para los hijos de la patria y la temblorosa rodilla en tierra ante el oro americano” (Ibid.).

Gaitán se convertía en el interlocutor social que divulgaba el sentir de una parte de la población sobre los administradores de turno del Estado. Sin embargo, como era frecuente en los medios de comunicación, aún más para aquella época, restringían su oratoria debido al poder de su discurso y al control político que ejercía. Algunos pensaban que era con el ánimo de evitar consecuencias trágicas relacionadas con la insatisfacción que rodeaba a gran parte de la sociedad colombiana. Sin embargo, las puertas y los pasillos del capitolio estaban colmados de ciudadanos que deseaban escuchar de viva voz sus argumentos, los cuales eran divulgados posteriormente por la tradición oral en diferentes espacios. Gaitán exponía su pensamiento ante la oligarquía de esta manera:

El parlamentario Jorge Eliécer Gaitán Ayala sacudía con su oratoria encendida no solo al Congreso, denunciando a la oligarquía colombiana ahí representada, sino en las plazas públicas. En ellas las gentes del pueblo, liberales pero también conservadores, se congregaban masivamente para escucharlo, pues él les contaba que los enemigos del pueblo colombiano estaban en las dirigencias de ambos partidos. Gaitán sostenía: "el pueblo no tiene dos partidos, sino que ha sido partido en dos." (Ibid. 2018, p. 59).

La figura de Gaitán se posiciona como un pensador que traduce el lenguaje popular y al mismo tiempo en el superhombre de la época. De esta manera, Gaitán inició su proceso de convertirse en un modelo histórico en Colombia, un ícono de masas, como emblema de la sociedad en su contexto. El camino de todo héroe es la muerte temprana,

ultrapasar el tiempo y el espacio le permite fijar su imagen y concepto en la historia. Lo particular de las figuras heroicas son sus desenlaces fatales, pero, en un contexto tan violento como el nuestro, se puede suponer que muchos símbolos se enfrentaron aquel poder que ahogaba a la clase más necesitada, con el mismo destino que Gaitán pero que no alcanzaron su popularidad.

Héroe mulato

Figura 3. Héroe mulato.



Fuente: Elaboración propia.

Desde hace un par de años el concepto del héroe se ha vinculado a la cultura de consumo de manera vertiginosa, es posible, que el acontecimiento sea por el sinnúmero de películas de los superhéroes que han captado la atención del público, sin embargo, la industria del consumo mantiene los estereotipos de estas figuras, ya que buena parte de la narrativa heroica conjuga ideales como la altura, los músculos, la belleza física y un gran intelecto. Cuando reflexionamos de manera situacional sobre la figura del héroe, nos damos cuenta de que esta construcción tiene uno de sus posibles orígenes en Grecia, ya que era cultura atlética y en búsqueda de lo bello. Además, de iniciar con el arte de la epopeya como principio del relato heroico. No obstante, este arquetipo no funcionaría como espejo de lo simbólico o real en la América andina.

Artistas como Policleto (480 a.C. – 420 a.C.) y Fidias (490 a. C. – 430/420 a. C.). establecieron algunos cánones de belleza que aún se mantienen. Estos escultores erigieron imágenes de dioses como Zeus, Apolo o Poseidón, los cuales encarnaba

su ideal de belleza. A pesar de esta intención, podríamos suponer que estas deidades no era un fiel reflejo de lo que entendemos por real, ya que estas representaciones sufrían modificaciones como acortar la caja torácica y aumentar el tamaño de las extremidades para ganar refinamiento.

La búsqueda de la belleza griega se instauró como un sistema de poder con el paso del tiempo. En las academias de arte colombianas a principios del siglo XX, este canon era el indicado por los maestros, olvidando que la población de aquella época tenía rasgos distintivos, como el tamaño. Esta es una relación típica en sociedades que viven en la altura ya que sus individuos son de talla pequeña por la falta de oxígeno atmosférico, de manera que distan del canon de siete cabezas griego (siete y medio u ocho, pero eso es otra discusión). Nuestro estereotipo indicaba aquella relación sobre las cinco cabezas y media de la ley centroeuropea. Cabe resaltar, que Jorge Eliecer Gaitán cumplía con el fenotipo del hombre andino, en varias fotografías de la época se puede contrastar su tamaño en relación con otros (Figura 4), este es uno de los puntos que lo distancia del arquetipo tradicional, clásico, eurocentrista; y lo aproxima a la realidad de su contexto. No obstante, esto también le produjo una serie de críticas.

Figura 4: S.A. (S.F) Fotografías donde aparece Jorge Eliecer Gaitán.



Fuente: Historias de la Violencia Bipartidista en Colombia.

<https://www.facebook.com/groups/313121049852738/permalink/1088781532286682/>

Antonio Hernández Gamarra en una pequeña biografía sobre el político expresa que la confrontación de Gaitán no fue solamente política, de cierta forma, tuvo un enfrentamiento estético por sus características, las cuales eran clasificadas como de plebeyo en las esferas de poder.

Semejante poder de persuasión y de magnetismo sobre la multitud devenía de la energía de su carácter, de su decisión, de su ideología de corte socialista y de su cultivada oratoria. La manifestación del silencio fue, al tiempo, un estruendoso triunfo del caudillo popular y la derrota simbólica de quienes con desdén criticaban su petulancia, su aspereza o su vanidad y se habían pasado media vida predicando que 'el negro Gaitán', un 'mulato de origen popular' como alguna vez fue calificado por el embajador de Gran Bretaña en Bogotá, no tenía posibilidades de ser un dirigente de amplia resonancia nacional. Derrota no solo política sino social, pues significaba que el desprecio con que la elite colombiana (Banco de la República, 2002, p. 18).

El estereotipo fisonómico de Gaitán era particular para la época, con rasgos de nuestras culturas originarias y su color piel lo distinguían de otros políticos, sin embargo, su vestimenta era de un estilo tradicional (traje, corbata y sombrero). Durante décadas se ha criticado a los políticos de izquierda por su vestimenta, algunos piensan que deben llevar prendas humildes o desgastadas o, tradicionales como alpargatas y ruanas, se implica que sería más consecuente, dado su origen, condición y discurso. Se puede entender que la elite busca un tipo de identidad o código, donde son los dignos portadores del estilo y, se sorprenden cuando un agente externo a su círculo utiliza esta simbología. Los llaman igualados. Esto sucede en casi todos los campos sociales donde el poder opera por fronteras invisibles.

Figura 5: De izquierda a derecha Gaitán, Gardel y Superman.



Fuente: Tomado de distintas fuentes.

<https://www.periodico15.com/la-vida-jorge-eliecer-gaitan-ayala-manos-alguien-no-se-educo/>

https://www.reddit.com/r/argentina/comments/p8xzm/oc_colorizaci%C3%B3n_de_carlos_gardel/?rdt=64047

<https://supermansupersite.com/kent.html>

Gaitán asumió el estilo de la época. En gran parte de Colombia los tangos llenaban los espacios con sus armoniosas melodías y, posiblemente, Carlos Gardel ¹⁰ era el artista más importante por aquellos tiempos en país. Su estética refinada, detallada y elegante; fue la precursora de la moda gardeliana en aquella fría y gris Bogotá, la cual se ajustaba bien para el clima de la capital, el traje, el sombrero y las gabardinas se extendieron como la moda del momento entre gran parte de la sociedad y Gaitán era un digno exponente de este estilo.

¹⁰ Su aspecto era siempre impecable. Su cabello, cortado regularmente, estaba tersamente “engominado”; su centelleante dentadura blanca se mantenía en buenas condiciones. Vestía trajes elegantes de corte cada vez más caro y (si las fotografías son indicio de algo) tenía una vasta colección de corbatas, incluyendo varias corbatas de moño con pintitas, que al parecer le agradaban. Sus zapatos invariablemente brillaban por el lustre. Como la mayoría de los hombres de esa época, rara vez salía sin sombrero, y su tipo favorito era el trilby, que usaba grácilmente ladeado. En el escenario, por supuesto, excepto cuando se requería el ligeramente espurio atuendo gauchesco, vestía de riguroso smoking, en el cual lucía extraordinariamente apuesto. Collier, S (2003) Carlos Gardel, su vida, música y época. Buenos Aires. Plaza y janes editores. p.120

La imagen de Gaitán entra en una dicotomía, ya que se puede entender como una práctica de mestizaje cultural, donde hace parte de las dos corrientes estéticas. Su fenotipo lo aproxima a las masas populares y lo aleja de las clases políticas tradicionales, pero su atuendo acerca la imagen del político tradicional a la masa y lo aleja de círculo político por ser alienado. Por ese motivo, Gaitán es un revolucionario estético, si consideramos el racismo de la época, que se supone era más intenso que el actual. La decisión de convertirse en un icono de la política, la moda y la oratoria fue revolucionaria.

La fuerza simbólica que acumuló el caudillo es propia de un superhombre. El camino que tuvo que transitar fue bastante complejo, en términos económicos, ya que provenía de una clase media, pero sus padres actuaron como sus maestros en los principios de la honestidad y el desarrollo social. Hijo de una profesora y de un vendedor de libros usados se puede entender, como una mezcla de cultura y de crítica sobre el contexto propio y extraño. Posiblemente desde temprana edad entendió el poder del conocimiento y la educación y esto forjó una ideal, el cual admite que todos podemos tener un bienestar sin que nuestra escala social afecte la pretensión.

En la *Figura 5*, se presenta la dicotomía del superhéroe, la división de identidades (pero no nos centraremos en este problema). Superman tiene un *alter ego*, el cual es Clark Kent, reportero del diario El planeta ¹¹. Con algunas modificaciones en su estética (vestido, sombrero y gafas), la ficción hace posible su no identificación de manera pública, pero a la su vez, propone que dentro de la naturaleza de cada sujeto

¹¹ O empregado Clark Kent anda vestido como toda a gente, mas, quando se transforma em Superman, ao mesmo tempo que o corpo se modifica, veste a capa e o fato justo. Como é que o poderíamos imaginar vestido vulgarmente a fazer reinar a ordem em Metrópolis? MARNY en Cavalcante Vieira, M (2017) Super-heróis e anonimato nas grandes cidades O blasé, o homem da multidão e a dupla identidade nas histórias em quadrinhos. Rio de Janeiro. Revista eletrônica e-metropolis. P. 35.

habita un super hombre. Pero lo que nos llama la atención es que para su año de creación (1938) el reportero era representado de manera similar a los dos ejemplos (Gaitán y Gardel).

En los años treinta, época que coinciden los tres ejemplos de la Figura 5, la moda masculina se caracterizó por el estilo gánster, que se alzó como un símbolo de masculinidad, poder y elegancia. Elementos como el sombrero, la gabardina y los trajes; generaban confianza y una amplia determinación. Podemos suponer, que este estilo invadió gran parte del pensamiento occidental, y se erigió como una de las primeras tendencias mundiales al mismo tiempo en diferentes lugares. Los paisajes citadinos y rurales vieron como este estilo de moda masculina desfilaba por sus calles (políticos), en las emisoras de radio (Gardel) y en las publicaciones impresas (Superman).

Clark Kent, el *alter ego* de Superman, personificaba la dualidad entre lo público y lo privado. Se trata de un elemento común en el ámbito social, ya que todos, por lo general nos presentamos de una manera en público y de otra forma en la privacidad. El estilo sofisticado que promovía la estética gánster se relaciona con el proceso de la dualidad de lo oculto. Personajes como Al Capone, posicionan la imagen de hombre negocios respetable aunque gran parte de su riqueza provenía de actividades ilícitas. En el caso de Clark Kent, su pretensión es un arquetipo del héroe tradicional, en la cual, realiza un *performance* que lo distancia de su *alter ego*, el hombre de acero.

El estilo gánster en Suramérica tenía otros rasgos conceptuales, lo oculto no era el motor estético, por el contrario, presentarse como un hombre fuerte, responsable, varonil, apasionado y decidido posiblemente era la constante. Para beneficio de nosotros, la traducción de la moda gánster se relacionó con la figura icónica de Carlos Gardel. El artista

argentino transmitía un magnetismo elegante y seductor, imponiendo la moda en gran parte de continente. De esa forma, lo gánster y lo gardeliano tiene en común la estética, pero se distancian de su propósito.

La unión de lo gánster y lo gardeliano toma forma en la estética de Jorge Eliecer Gaitán. De alguna forma se mimetizó en la clase tradicional política, la cual, denominamos gánster. Esta interpretación la usamos por el descontento que esta actividad ha tenido en el ámbito social, que se arraigó en el pensamiento colectivo que los políticos llegan a robar de la manera más sutil y desvergonzada. Se puede hallar una coincidencia de lo gánster americano en Gaitán, algunos bandidos norteamericanos como Lucky Luciano eran de origen inmigrantes, y esto suponía un no tener las mismas condiciones que los otros, haciendo que se desarrolle una especie de agilidad en los negocios y en la forma de persuadir. No obstante, Gaitán, asume la vestidura, pero no el actuar clandestino, su proceso revolucionario lo establece bajo las dinámicas democráticas y éticas.

Desde la perspectiva gardeliana, su idea de convertirse en un icono popular, que atrajera a las masas en su oratoria, ya que gran parte de su éxito fueron sus discursos que animaban el sentir social de parte de la sociedad y que era ovacionado como una estrella cuando subía al escenario.

Contexto, violencia y representación

Abiertamente, Gaitán se identificaba con la vertiente socialista, algo que para la época era bastante complejo de sobrellevar debido a la estigmatización que los movimientos tradicionales le atribuían. Frases como “el hambre no es liberal ni conservadora” (Ricardo, 2008, p. 26) demuestran el carácter del líder, donde su sentido social era su carta de presentación. Decepcionado por la lentitud del partido liberal y la empatía que este movimiento sentía con algunas propuestas de los conservadores, Gaitán se separó de ellos, fundando en 1933 el efímero partido Unión de Izquierda Revolucionaria (UNIR), pero esta iniciativa no logró alcanzar la dimensión esperada.

Al mismo tiempo, la expansión ideológica, económica y política de los Estados Unidos en el territorio colombiano tuvo una fuerte incidencia en los asuntos de Estado (aspecto que aún prevalece) y definió de manera significativa la administración del país. En ese contexto, Gaitán propuso la construcción de un pensamiento nacionalista, que se oponía a la visión extractivista del norte, la cual establecía un mayor porcentaje de ganancias para los estadounidenses mediante la explotación humana y natural de nuestro territorio. A diferencia de esta postura, Gaitán proponía una nación productora, que abriera la puerta al modernismo como fuente de desarrollo social, económico y cultural, idea que contrastaba con los intereses estadounidenses. El embajador de EE. UU. en ese tiempo, John C. Wiley, consideraba que la figura de Gaitán podía convertirse en un problema.

[...] Quienes lo conocen aseguran que él no quiere a los Estados Unidos. Gaitán se ha pronunciado a favor de la nacionalización de la banca, cervecerías y empresas de servicios públicos y otras formas de

socialismo de Estado, lo cual con el tiempo, puede incluir la industria del petróleo [...] Conociendo su propia habilidad para manejar las emociones de los desposeídos, está decidido a coger la oportunidad que le brinda el amplio descontento de las gentes para asumir el control del Partido Liberal, y si puede, del Gobierno. Como van las cosas, podría ganar la presidencia mediante el proceso democrático. No obstante existe la creencia general de que sus escrúpulos no lo prevendrían para usar otros medios, si fuera necesario [...] Los Estados Unidos deben observarlo con cuidado y tacto. Puede ser que vuelva al camino correcto y sea de gran ayuda [...] También puede convertirse, fácilmente en una amenaza, o al menos, en una espina clavada en nuestro costado. Es un hombre pequeño de una gran estatura. (Colectivo de autores en Calvo, 2007, p. 60)

Después de la investigación y divulgación de la masacre de las bananeras, la imagen de Gaitán creció, como se describe en el capítulo 3 *Héroe Mulato*. Durante los años 1930, utilizó una táctica de vender una parte de su imagen como comunista, una estrategia que aún hoy tiene un gran impacto en la política y que posiblemente captaba más la atención de la sociedad en ese momento. También se le puede identificar como un dirigente liberal y demócrata, lo que incrementó sus enemistades.

Propuso un cambio en la carta magna, sugiriendo una constitución más cercana al pueblo. Sin embargo, esta propuesta fue considerada populista y se interpretó como un intento de aumentar seguidores. (Este planteamiento genera la siguiente pregunta: ¿es posible que un actor político no haga propuestas populistas cuando estas afectan positivamente a la sociedad?)

En 1936, fue alcalde de Bogotá, posiblemente su cargo menos popular, debido a medidas autoritarias, como la imposición de pintar las fachadas de las casas de la ciudad para mantener una estética “bella”, pero los costos de los arreglos corrían por cuenta de los propietarios de los inmuebles. Sin embargo, la experiencia en ese cargo público agudizó su perspectiva sobre la administración pública y la situación de las clases menos favorecidas. La alcaldía puede considerarse una prueba en la formación de su carácter social. Posteriormente, Gaitán lideró los ministerios de Educación y de Trabajo, siendo exitoso en ambos cargos. Es posible que Gaitán entendiera el juego político de sus contendientes como una estrategia para aumentar su imagen de líder, aprovechando puestos en el Estado para potenciar su perfil público.

Gaitán, animal político por naturaleza, aprovechó el Ministerio para suavizar sus tensas relaciones con el movimiento sindical, cimentando futuras bases sociales para su próxima campaña presidencial. En marzo de 1944 Gaitán renunció para lanzarse a la lucha definitiva por la Presidencia de la República. (Revista Semana, S.F)

“No soy un hombre, soy un pueblo.” Con esta frase, Jorge Eliécer Gaitán inició su campaña de gobierno en 1946. Al analizar esta frase, se puede entender que él encarna los anhelos y las utopías de una sociedad olvidada por los administradores del Estado. Gaitán se distanció de las figuras de la política tradicional, pertenecientes a la élite, quienes desconocían las angustias de la población en aspectos fundamentales como la alimentación, el trabajo, la vivienda, los medios de comunicación y la salud.

En una contienda interna del Partido Liberal, Gaitán se

enfrentó a Gabriel Turbay, quien resultó vencedor en estos comicios. Sin embargo, Turbay no tuvo la misma suerte en las elecciones presidenciales, donde se enfrentó a Mariano Ospina Pérez, quien se alzó con la victoria, recuperando la hegemonía del Partido Conservador en el Estado. La visión de un cambio social no formaba parte del enfoque de Ospina, lo que abrió la puerta al descontento de una gran parte de la sociedad civil, que tomó acciones de hecho, resultando en escenarios de intimidación.

Com o rompimento do pacto chagaram os despedidos massivos de obreiros e trabalhadores de filiação liberal, la repressão das lutas sindicais lideradas por la CTC, o fortalecimento do exército e a conservatização da polícia, e para finais de 1948 os mortos somavam 43.000. (Arias, 2006, p. 202).

Una de las muchas acciones que tomó la administración de Ospina pretendía contrarrestar la dialéctica en la política, lo social y lo cultural en el territorio, intensificando la mezcla que eventualmente llevaría a la guerra. Con el recrudecimiento de la violencia, surgió un concepto atroz: la policía "chulavita"
¹² o "contrachusmeros", que puede considerarse en términos

¹² La policía chilavita, llamada así por el gentilicio de sus miembros, -habitantes de la vereda Chilavita en el municipio de Boavita, Boyacá- se creó con el objetivo de neutralizar todo tipo de organización política con ideologías diferentes a la del gobierno conservador. En 1946 comenzaron a operar las partidas de "Chilavitas" "encargadas de quitarle la cédula de identidad a cada campesino liberal, por la razón o la fuerza, para impedir que votara por Gaitán. (...) Los Chilavitas cumplieron su misión con eficacia persiguiendo ferozmente a liberales, comunistas, masones y ateos, inicialmente en regiones típicamente conservadoras. RODRIGUEZ, G (2013). Chilavitas, Pájaros y Contrachusmeros. La violencia para- policial como dispositivo antipopular en la Colombia de los 50. XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía e Letras. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza. p. 8.

más recientes como un proceso “paramilitar”. Funcionarios públicos (fuerza pública) realizaban incursiones militares contra la sociedad civil que no compartía el criterio político conservador. Estas incursiones se daban tanto en los campos como en las ciudades, con una mayor intervención en regiones como Tolima, Antioquia y Boyacá. Esta policía, de manera clandestina, operaba bajo la premisa de un “enemigo oculto” presente en la sociedad, que debían detener a toda costa. Perseguían a los seguidores del liberalismo, asimilándolos con la corriente del comunismo. Sus acciones consistían en sembrar el terror en la población y no tolerar la diferencia.

El enfrentamiento político adquirió matices estéticos; la confrontación entre los colores (azul y rojo) trascendió a la cotidianidad. Por ejemplo, si un hombre o una mujer vestía o llevaba algún accesorio de color rojo, esto era considerado un indicio del alineamiento político de la persona, lo que podía servir como pretexto para una intervención militar destinada a erradicar esa ideología.

Una corbata, una camisa o una puerta roja eran una invitación a la muerte. Como también lo era cargar una cédula que llevara el registro de determinadas elecciones [...] Comisiones de policía y del ejército llegaban en ciclones a pueblos y veredas inermes [...] En una operación de “pacificación” a lo Morillo, el ejército dejó, según registros del médico conservador Parra y del líder social liberal Luis Eduardo Gómez, reafirmados por el historiador norteamericano James D Henderson, un número estimado de mil quinientos cadáveres en la región rural [...] del Líbano, Tolima. (Sánchez en Rodríguez, 2013, p. 9).

Este tipo de comportamiento estatal se manifestó como una herencia de la fuerza mediada por la ilegalidad y, de manera espectral, ha reaparecido en la historia del país. Esto muestra similitudes con las experiencias de Gaitán y de figuras de la escena política como Jaime Pardo Leal, Luis Carlos Galán, Bernardo Jaramillo Ossa, Carlos Pizarro y Jaime Garzón en las décadas de los 80 y 90.

1946, se conoció como el primer tiempo de la violencia, algo paradójico, pues la violencia ha sido un denominador común desde la llegada de los europeos a este continente. Por este motivo, en este texto denominamos a este año como la materialización del modelo paramilitar en Colombia. Con este modelo de fuerza, surgió un contradictor, lo que a su vez generó un movimiento campesino de resistencia y lucha por la tierra, que años más tarde se denominaría guerrillas.

El incremento de la violencia en esta época se debe en gran medida al pensamiento "gaitanista", que se constituyó en los principios de una filosofía de los oprimidos basada en aspectos éticos. En este contexto de violencia, el concepto de placer se relaciona con los dos bandos: en el estatal, se refleja en el goce de la fuerza y la intimidación sobre los diferentes, mientras que, en el social, se manifiesta en el agrado por las posibles ganancias obtenidas. Ambas posiciones son dialécticas y, probablemente, irreconciliables, ya que ninguno de los bandos está dispuesto a renunciar a su posición.

El 9 de abril de 1948, el partido conservador, bajo el mando del presidente Mariano Ospina, organizó la Conferencia Panamericana, que daría origen a la Organización de Estados Americanos (OEA), y la IX Conferencia Panamericana, la cual recibió a 21 presidentes que pretendían establecer nuevas directrices para la política internacional tras los acontecimientos de la Segunda Guerra Mundial. Paradójicamente, mientras la conferencia se centraba en la prevención de la repetición de los actos atroces de la guerra

en Europa, en Colombia comenzaba un nuevo conflicto. Para este evento, se negó la participación de Gaitán. El gobierno se excusó alegando que Gaitán no había ocupado cargos diplomáticos internacionales, lo que fue interpretado como un acto de desprecio hacia el caudillo y la sociedad que representaba.

Una de las grandes coincidencias del 9 de abril de 1948 fue la presencia del estudiante Fidel Castro (considerado un héroe de la revolución cubana) en la ciudad de Bogotá. Castro estaba allí para reunirse con el líder político Gaitán con el propósito de discutir los problemas que concernían a ambas naciones, desde la perspectiva del líder experimentado y el joven revolucionario. El encuentro tuvo lugar el 7 de abril, y, en palabras de Castro, esta fue su impresión en una entrevista con Katuska Blanco publicada en *El Tiempo*:

Aquel día me llevaron a verlo y conversé con él. Encontré a una persona de mediana estatura, aindiado, inteligente, listo, amistoso. ¡Con qué amistad nos trató! ¡Con qué afecto! Nos entregó algunos de sus discursos junto a otros materiales, se interesó por el congreso y nos prometió clausurarlo en un acto multitudinario en el estadio de Cundinamarca. Era su propuesta. Habíamos conseguido el apoyo del líder más popular, un dirigente con gran simpatía, con gran carisma. Era un éxito colosal hasta entonces. Recuerdo que él me entregó sus discursos, entre ellos uno muy bello, la «Oración por la paz», pronunciado en febrero de aquel año, al cierre de una marcha donde participaron 100 000 personas que desfilaron en silencio para protestar contra los crímenes. (*El Tiempo*, 2014).

Figura 6: Fidel Castro tras el Bogotazo.



Nota: De izquierda a derecha: Fidel Castro y Enrique Ovarés, dirigentes de la FEU cubana, junto con Jorge Menvielle, dirigente universitario mexicano, constatando la gravedad de los eventos del "Bogotazo".

Fuente: <http://oizquierdo.blogspot.com.br/2012/01/jorge-eliecer-gaitan-martir-de-la.html>

Lo traumático de la violencia es que se repite, es un urobóros, el eterno retorno. Mezcla principios similares y finales iguales, que arroja toneladas de escombros de tristeza y melancolía sobre toda la sociedad ya que todos perdemos, los que se denominan ganadores, pierden el miedo a matar y lo perdedores el miedo a morir. Según Márcio Seligmann (2009), la fotografía dialoga con la figura mitológica de Medusa, congelando instantes que presentan choques culturales como la atrocidad humana, evidenciada en la guerra o el placer que produce. En la Figura 6, el registro traumático del descontento social y, además, deja como prueba la imagen de la figura icónica del joven Fidel Castro.

A fotografia, enquanto técnica, máquina de registrar o instante, arrancando-o da continuidade do tempo,

congelando um momento com seu olhar de Medusa, pode ser aproximada da cena do trauma, tal como ela foi descrita por Freud em seu Para além do princípio do Prazer, e da cena do choque, como Benjamin o pensou em seu ensaio *“Sobre alguns temas em Baudelaire”*. Ernst Simmel, autor de *Kriegsneurosen und psychisches Trauma* (1918), descreveu o trauma de guerra com uma fórmula que deixa clara a relação entre técnica, trauma, violência e o registro de imagens. (Seligmann y Seligmann, 2009, p. 312) ¹³.

¿Es posible que el evento del Bogotazo haya tenido algún tipo de impacto en el pensamiento revolucionario de Fidel Castro? Esta pregunta es compleja de responder, ya que se trata de un proceso subjetivo. Sin embargo, se puede conocer lo que el joven estudiante presencié el 9 de abril, preparándose para su segundo encuentro con el líder:

El 9 de abril almorzamos en el hotel y, cuando estábamos haciendo tiempo para reunirnos con Gaitán, vimos una agitación, gente corriendo por las calles, nos acercamos y escuchamos a la gente que gritaba: «Mataron a Gaitán, mataron a Gaitán,

¹³ La fotografía, como técnica, máquina de registrar el instante, arrancándolo de la continuidad del tiempo, congelando un momento con su mirada de Medusa, puede ser comparada con la escena del trauma, tal como la describió Freud en su obra *Más allá del principio del placer*, y con la escena del choque, como la pensó Benjamin en su ensayo *“Sobre algunos temas en Baudelaire”*. Ernst Simmel, autor de *Kriegsneurosen und psychisches Trauma* (1918), describió el trauma de guerra con una fórmula que deja clara la relación entre técnica, trauma, violencia y el registro de imágenes. SELIGMANN-Silva, M (2009). *Fotografía como arte do trauma e imagem-ação: jogo de espectros na fotografia de desaparecidos das ditaduras na América Latina*. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) – São Paulo – Brasil. *Temas em Psicologia* - 2009, Vol. 17, no 2, 311 – 328. Dossiê “Psicologia, Violência e o Debate entre Saberes” Traducción de autor.

mataron a Gaitán». Así empezó todo. Corrían por aquí, corrían por allá, y nosotros seguíamos acercándonos al centro; no estábamos muy lejos, estaríamos a cinco o siete minutos de la oficina de Gaitán [...] Lo vi todo, la gran agitación, no habían pasado ni cinco minutos y ya la gente estaba tirando piedras, irrumpiendo en las oficinas. Es decir, no habían pasado ni diez minutos de que las noticias comenzaran a circular y la gente empezó a reunirse como un remolino, como un ciclón; primero ocuparon una oficina y lo rompieron todo (El Tiempo, 2014).

En vida, los héroes preparan el camino hacia la inmortalidad. Las proezas que realizan mientras están vivas se convierten en historias, epopeyas o mitos que trascienden su tiempo, confiriéndoles la eternidad. Gaitán se destacó por construir una imagen heroica o disidente de la clase política, que se autodenomina como salvadora¹⁴, pero cuyas acciones son contrarias a los hechos. Esta es una especie de imagen dialéctica que confrontó la tradición, presentando al diferente como un sujeto histórico que ha sido silenciado por la historia oficial. Según García-Martínez (2020), la imagen dialéctica es una forma de arqueología simbólica, ya que la imagen se cubre de diversas capas con el paso del tiempo, y estas capas se traducen en recuerdos acumulados. De esta forma, la imagen cuenta con una diversidad narrativa, que en el caso de Gaitán se relaciona con la tragedia, aquella que invita a los héroes a trascender el tiempo y el espacio y convertirse en interferencias o espectros históricos.

¹⁴ Los héroes autodenominados son recurrentes en la historia, se presentan como fórmulas mágicas en la solución de los problemas. García-Martínez, O (2022) *Insatisfechos Suramérica y las protestas sociales en 2019 analizadas en la obra de Fabio Mota*. Bogotá. Fundación Universitaria San Mateo. P. 40

la narrativa de la tragedia clásica nos ha enseñado a crear imágenes a través de relatos que, con el tiempo, se reafirman con los estudios arqueológicos de la imagen que denominamos como supervivientes o fantasmales. Es decir, se presentan como translúcidas, según su apariencia; sin embargo, en sus detalles, tales imágenes crean un dilema interpretativo: el doble régimen, la imagen dialéctica, ya que su representación y su interpretación se convierten en un índice, pues la imagen siempre tiene más que contar. (García-Martínez, 2020, p. 81).

Existe una especie de paradoja con los contradictores de los héroes. En el caso de Gaitán, su confrontación con la clase tradicional y dominante le costó la vida. Para algunos, este evento podría haber llevado al olvido del político, sin embargo, ocurrió lo contrario. El imaginario colectivo se activa, primero con una especie de indignación que se manifiesta en acciones concretas, como la violencia. Pero también inicia la narrativa que da forma al mito del héroe, quien se enfrenta a la muerte y, aunque pierde la batalla, entra en el imaginario colectivo que llamamos historia.

La imagen de Gaitán ha trascendido la historia y se ha convertido en un símbolo de resistencia y lucha para la clase menos favorecida. En 2006, se creó el billete de mil pesos colombianos, la denominación más baja entre sus pares, y esto tiene una connotación especial, ya que es el billete con mayor circulación. Volviendo a la paradoja de los adversarios, el fin de Gaitán no fue su muerte; por el contrario, se convirtió en un ícono que representa la economía en su mínima expresión en términos adquisitivos, estableciendo un vínculo directo con la clase menos favorecida, que encuentra en este billete una conexión con su discurso.

Figura 7. José Antonio Suárez (2026) *Billete de mil pesos colombiano.*



Fuente: José Antonio Suárez (2026)

<http://www.elcolombiano.com/internacional/fidel-castro-en-el-billete-de-1-000-pesos-en-colombia-CD5445141>

El arte del billete (Figura 7) relaciona, en el tiro y el retiro, la imagen de Gaitán. En el tiro, se presenta un retrato del caudillo en primer plano, mientras que en el fondo aparece una multitud que representa a la clase trabajadora del país. En el retiro, se muestra un plano medio del político, cuya mano derecha está levantada en señal de saludo y de fuerza. Al igual que en el tiro, en el segundo plano se observa una multitud con banderas unicolor (interpretación del partido liberal) que establece el fondo. Sin embargo, dentro de la multitud hay un detalle que llama la atención: debajo del brazo derecho del caudillo, una persona mira al espectador, rompiendo el plano narrativo. Este detalle se conoce como “romper la cuarta pared,” y ocurre cuando un personaje, en este caso real, asume una posición conceptual en la imagen, no solo como un objeto compositivo, sino como un elemento consciente del relato histórico al que pertenece.

La imagen presenta cierta familiaridad con un personaje previamente mencionado: el estudiante cubano que, en esa época, visitaba la capital de Colombia con la intención de reunirse con el líder político. Fidel Castro guarda una gran

similitud con la gráfica propuesta por el artista José Antonio Suárez¹⁵, creador de la imagen del billete. Hablamos de similitud ya que, en una entrevista con el diario El Tiempo, el artista comentó lo siguiente:

‘No pinté a Castro; es solo un señor en una multitud que quedó parecido’, afirmó el mismo artista al periódico El Tiempo. Y agregó “a lo largo de los años me han dicho que en el billete salgo yo, Angelina Jolie, el Papa, los Beatles y hasta mi abuelita. Hoy le tocó el turno a Fidel, y yo me muero de la risa”, dice el artista a este periódico. (Cardenas, 2016).

Esta coincidencia genera una riqueza en la historia, la cual se abre diversas posibilidades de interpretación, como una grieta en la cuarta pared. La composición del billete representa a una parte del pueblo colombiano, esa sociedad humilde y sin abolengos, con imágenes de hombres y mujeres que inundan el plano del papel. En la imagen, se puede entender la dinámica social que tenía el símbolo político. El pueblo puede interpretarse como un reflejo de su filosofía y de la inconformidad por su prematura partida.

¹⁵ José Antonio Suárez Londoño (Medellín, 1955) comienza su carrera como dibujante y grabador en los años setenta. Entre 1974 y 1977 estudia Biología en la Universidad de Antioquia y en 1984 concluye sus estudios en la Escuela Superior de Artes Visuales de Ginebra. Desde entonces vive y trabaja en Medellín. Ha expuesto en la Bienal de Venecia (2013); MoMA, Nueva York (2010); y MNCARS, Madrid (2000), entre otros. Suárez Londoño elabora y estampa él mismo toda su obra gráfica, en el taller de grabado La Estampa en Medellín. La Casa Encendida (2015) Muestrario, de José Antonio Suárez Londoño. disponible en: <https://www.lacasaencendida.es/exposiciones/muestrario-jose-antonio-suarez-londono>

Figura 8: Débora Arango, Masacre del 9 de abril.



Fuente: Débora Arango (1948)

<https://esferapublica.org/nfblog/el-bogotazo-y-los-artistas-colombianos/>

La artista Débora Arango ilustró en una acuarela titulada “Masacre del 9 de abril” (1948) el acontecimiento (*Figura 8*), reflejando el caos que se presentó tras la muerte de Gaitán e interpretando cómo el pueblo se alzó en armas. El centro de Bogotá fue prácticamente destruido por la inconformidad de la gente al ver la caída del caudillo. Machetes y otros elementos cotidianos fueron utilizados en esta manifestación de descontento. Tiendas, como las ferreterías, fueron

saqueadas, y se emplearon objetos comunes en el enfrentamiento armado, como armas de guerra. Según el historiador Arturo Alape, Fidel Castro participó activamente en la revuelta. Tras la muerte del caudillo, Castro comentó:

Van algunos ya con armas, hay algunos fusiles, otros con palos, hierros, todo el mundo con algo, porque el que agarraba un palo, un hierro, cualquier cosa, lo llevaba en la mano. Se veía una gran multitud por esa calle, parecía una procesión, como dije, por esa calle estrecha, larga, ya se puede decir, de miles de gentes [...] Veo que hay una revolución andando y decido sumarme como un hombre más, uno más. Yo desde luego no tenía ninguna duda de que el pueblo estaba oprimido, que el pueblo que se estaba levantando tenía razón, que la muerte de Gaitán era un gran crimen y adopto partido. (Alape, 2016, p. 470).

La imagen de Arango (*Figura 8*) ilustra, a manera de reportaje, una parte de los acontecimientos. Fidel Castro relaciona este evento con una sociedad profundamente herida, que sentía la necesidad de vengar la muerte de Gaitán. Aunque no podemos identificar con exactitud contra quién estaba dirigida específicamente su indignación, sí podemos decir que estaba orientada hacia un objeto simbólico como el Estado, aquel que, sin rostro, concentraba todo el odio desenfrenado. El joven Castro, movido por su inclinación política y presenciando la molestia, participó de manera activa:

Luego nos dirigimos a la división de Policía que estaba sobre la calle Doce con carrera Tercera,

nuestro deseo era tomarla para armarnos. ¡Cuál no fue la sorpresa, que al mirar hacia el segundo piso de allí mismo, los mismos policías, asustados por la multitud que se les venía encima o quizá por ser gaitanistas uniformados, tiraban fusiles a la calle! Eran fusiles que caían del cielo. Yo me aparqué de un fusil y de dos cartucheras con proyectiles y cogimos rumbo a la plaza de Bolívar y, detrás de nosotros, cinco jinetes montados en sus caballos, ondeando banderas rojas, haciendo llamamientos a la población para que se sumara al movimiento. Eran de la policía montada, sus caballos corrían por la calle Doce abajo, sonoro era el ruido de sus cascos detrás de la multitud. (Ibid. 2016, p. 476).

Figura 9. El tranvía en llamas.



Fuente: Izquierda: Enrique Grau (1948) Derecha: 'El Bogotazo', 70 años de historia.

https://www.researchgate.net/figure/Figura-9-Enrique-Grau-1948-El-tranvia-incendiado-oleo-sobre-tela-51-57-cm_fig8_272819128

<https://www.laopinion.co/historicos/el-bogotazo-70-anos-de-historia>

Otro de los artistas que toma postura respecto a los acontecimientos del Bogotazo es Enrique Grau (1920-2004), con una obra que refleja el descontento social y el atraso que perduró por décadas. El tranvía pintado por Grau muestra

la intensidad de los ánimos del momento. Las fallas de perspectiva en la pintura no restan valor a la imagen; por el contrario, estas anomalías se perciben con fuerza, y simbolizan la carga de insatisfacción que la masa descontenta proyectó sobre ella.

El fuego funciona “como purificador de aquellos que justifican un castigo ejemplar” (García-Martínez, 2022, p. 85), se piensa que este fin aliviaría de alguna forma sus sufrimientos. Este concepto tiene similitudes con la idea del funeral y el acto de la cremación, ya que del cadáver solo restan sus cenizas. Sin embargo, ni el proceso de duelo ni las cenizas del Bogotazo lograron sanar; quedaron suspendidas en el aire y, de manera recurrente, nos visitan para recordarnos que siguen presentes, con el ánimo de pasar a un mejor presente.

Conclusiones

La figura de Gaitán se convirtió en un paradigma en la forma de ver, hacer y sentir la política en el país. Siendo un líder carismático, abanderado de las luchas sociales y opositor del sistema de corrupción arraigado en la administración pública, su imagen se transformó en toda una utopía, en la que la justicia, el cambio social y la modernidad parecían ser la finalidad posible.

La dialéctica está presente en todos los espacios y, en la figura de Gaitán, se percibe con mayor razón. Él es creador de emociones de rechazo o de agrado. Su figura sigue siendo asociada al comunismo y a los grupos armados, pero también al caudillo que debió redirigir el camino del Estado. Esto se convierte en un juego de suposiciones, del cual

solo la narrativa apoyada en la ficción puede ofrecer una interpretación, como se hace en este texto.

Sin duda, Gaitán es una figura trascendente debido a las acciones que realizó y que aún generan comentarios en la sociedad, y lo elevan al estatus de héroe, ya que sigue representando las ideas de los desamparados. Sin embargo, esta trascendencia es compleja, ya que indica que el país no ha superado los problemas que llevaron al levantamiento de armas y al descontento social por la malversación de los recursos públicos. El espectro del pasado se ha instaurado de manera permanente en la sociedad, trayendo consigo los fantasmas que continúan aterrorizando con mecanismos similares.

La interferencia espectral es un vínculo constante con la historia. En ella se debe reconocer el pasado y superar los problemas que cada época conlleva. No obstante, esta interferencia es un ruido constante, que no cesa, que impide superar el pasado y entender las diferencias con respeto, ya que las disputas siguen resolviéndose con violencia.

Referencias

- Aínsa, F. (2003). *Reescribir el pasado. Historia y ficción en América Latina*. Ediciones El otro, el mismo.
- Alape, A. (2016) *El Bogotazo: memorias del olvido* [recurso electrónico] Ministerio de Cultura: Biblioteca Nacional de Colombia.
- Banco de la República (2002) Billeto de \$1000. Homenaje a Jorge Eliécer Gaitán. Bogotá. Banco de la Republica. p. 20.
- Calvo, H. (2018) El terrorismo de Estado en Colombia. Fundación Editorial el perro y la rana.
- Cárdenas, S. (2016) *¿Un país pintó a Fidel Castro en el billete de \$1 000?* <https://www.elcolombiano.com/internacional/fidel-castro-en-el-billete-de-1-000-pesos-en-colombia-CD5445141>
- Caribe Afirmativo (2018) *Masacre de las Bananeras: 90 Años de resistencia del movimiento sindical colombiano*. <https://caribeafirmativo.lgbt/masacre-las-bananeras-90-anos-resistencia-del-movimiento-sindical-colombiano/>
- Chacón, M. y Sánchez F. (2007) *Polarización política y violencia durante “la violencia”; 1946-1963*. <https://economia.uniandes.edu.co/sites/default/files/imagenes/eventos/mario-chacon.pdf>
- Collier, S. (2003) *Carlos Gardel, su vida, música y época*. Plaza y janes editores.
- Definición ABC (2024) Violencia de genero. <https://www.definicionabc.com/social/violencia-de-genero.php>.
- Díaz, J. (2019) Impacto de la masacre de las bananeras. El colectivo, periodismo para la utopía. <https://elcolectivocomunicacion.com/2019/09/24/jorge-eliecer-gaitan-y-el-debate-de-bananeras-1929/>
- Eagleton, T. (2012) *Doce Violência. A ideia do trágico*. Fundação editora da Unesp (FEU).

El Tiempo (2014) El Bogotazo según Fidel Castro. <https://www.elespectador.com/bogota/el-bogotazo-segun-fidel-castro-article-485781/>

García-Martínez, O. (2020) *O eterno retorno do herói: representação estética e política da figura heróica na colômbia nos anos de 1990*. Tesis doctoral. Universidad Federal de Rio de Janeiro.

----- (2022) *Insatisfechos Suramérica y las protestas sociales en 2019 analizadas en la obra de Fabio Mota*. Fundación Universitaria San Mateo. P. 40

----- (2023). El montaje: El montaje: entre la realidad y la ficción La investigación-creación y la memoria en algunas obras del arte colombiano. *Pensamiento palabra y obra*, (29), 143-162. <https://doi.org/10.17227/ppo.num29-18557>

La Casa Encendida (2015) Muestrario, de José Antonio Suárez Londoño. <https://www.lacasaencendida.es/exposiciones/muestrario-jose-antonio-suarez-londono>

La W Radio (2017) La masacre de las bananeras es otro de los mitos históricos: María Fernanda Cabal. <https://www.wradio.com.co/2024/04/11/ivan-name-denunciara-a-gustavo-bolivar-por-participacion-en-politica/>

Maya, T. (2013) *Poética de la crisis. Bogotá, la huella artística de Gustavo Zalamea*. Reconocimiento Nacional a la Crítica y el Ensayo: Arte en Colombia. <https://premionalcritica.uniandes.edu.co/?autores=tania-beatriz-maya-sierra>

Mora, A. (2013) Conflicto, violencia socioeconómica y desplazamiento forzado en Colombia. *Cuadernos de Economía*, 32(61), número especial 2013

Ortega, J. y Borda, O. (1972) *1928, la masacre de las bananeras*. Ediciones Libres.

Revista Semana (s.f) Un Hombre, un pueblo. <https://www.semana.com/especiales/articulo/un-hombre-pueblo/60095-3/>

Riaño Alcalá, P., (2005). Encuentros artísticos con el dolor, las memorias y las violencias. Iconos. *Revista de Ciencias Sociales* (21), 91-104.

Rodríguez, G. (2013). Chulavitas, Pájaros y Contrachusmeros. La violencia para- policial como dispositivo antipopular en la Colombia de los 50. XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía e Letras. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza.

S.A. (s.f.) *Gustavo Zalamea*. Taller dos gráficos. <https://tienda.artedos.com/collections/artista-gustavo-zalamea>

Seligmann-Silva, M (2009). *Fotografia como arte do trauma e imagem-ação: jogo de espectros na fotografia de desaparecidos das ditaduras na América Latina*. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)– São Paulo – Brasil. Temas em Psicologia – 2009, Vol. 17, no 2, 311 – 328. Dossiê “Psicologia, Violência e o Debate entre Saberes”.

Vasco, B (2018) *Gaitán en palabras de amor*. Archivo de Bogotá. <https://archivobogota.secretariageneral.gov.co/noticias/gaitan-palabras-amor>



Fundación Universitaria
SAN MATEO

VIGILADA MINEDUCACIÓN



Corporación Unificada Nacional
de Educación Superior

VIGILADA MINEDUCACIÓN



Fundación Universitaria
SAN MATEO



Corporación Unificada Nacional
de Educación Superior
VIGILADA MINEDUCACIÓN