

DIMENSIÓN POLÍTICA DE LOS PERSONAJES FEMENINOS DE CUATRO PELÍCULAS COLOMBIANAS DE LA DÉCADA DEL OCHENTA

POLITICAL DIMENSION OF FEMININE
CHARACTERS IN FOUR COLOMBIAN MOVIES
IN 1980'S

DIMENSÃO POLÍTICA DAS PERSONAGENS
FEMININAS DE CUATRO PELÍCULAS
COLOMBIANAS DA DÉCADA DE 1980

Diana Alejandra Gutiérrez Ortiz¹

Profesora

Universidad Autónoma de Occidente (Cali, Colombia)

dianaalejandra23@hotmail.com

Ilustraciones: Mitchell D. Morales

Resumen: Este artículo propone la revisión de algunos de los personajes femeninos del cine colombiano producido durante la década del ochenta. Al abordar cuestiones relacionadas con la violencia de la primera mitad del siglo XX, los largometrajes tenidos en cuenta para la investigación, establecen un paradigma de representación en el que la mujer es agenciada debido a su condición de sujeto político y revolucionario, abandonando el estereotipo de mujer relegada al espacio doméstico, que fue reafirmado por varias décadas por el cine dominante.

Palabras Clave: Cine colombiano, personajes femeninos, mujer y violencia.

Abstract: This article reviews some of the female characters in Colombian cinema produced during the 1980s. Addressing issues related to the violence of the first half of the twentieth Century, feature films considered for research establish a paradigm of representation in which the woman is portrayed because of her status as a political and revolutionary subject, and moving away from the stereotype of the woman relegated to the domestic sphere, which was reaffirmed for decades by mainstream cinema.

Keywords: Colombian cinema, female characters, woman violence.

Resumo: Este artigo propõe a revisão de algumas personagens femininas do cinema Colombiano, produzido durante a década de 1980. Ao tratar as questões relacionadas com a violência da primeira metade do Século XX, os longa-metragens estudados, estabelecem um paradigma de representação segundo o qual a mulher é agenciada devido a suas condições de sujeito político e revolucionário, negando o estereótipo de mulher confinada ao espaço doméstico, o qual foi reafirmado durante muitas décadas pelo cinema dominante.

Palavras-chave: cinema Colombiano, personagens femininos, mulher e violência.

Los aportes de los estudios feministas en el mundo han abierto las posibilidades para entender a la mujer como sujeto autónomo; retomamos esta afirmación con el ánimo de llamar la atención sobre el momento histórico en el que la mujer se convierte en objeto de estudio no solo por parte de los estudios feministas sino ante la mirada de diversos investigadores que en el siglo XX se dedican a reflexionar sobre aspectos puntuales del género, la identidad y la sexualidad femenina. Particularmente, avanzaremos en una dirección que nos conduce hacia el análisis de la imagen propiamente dicha de la mujer como objeto de la representación en el cine (De Lauretis, 1992).

La metodología abordada para el desarrollo del texto se centra en el análisis de la representación fílmica de la mujer, en la lucha por el poder y la redistribución de las riquezas en la década del cincuenta. Se estudian los personajes femeninos seleccionados en cada película, bajo la premisa de destacar el rol protagónico que tienen en las acciones principales del relato.

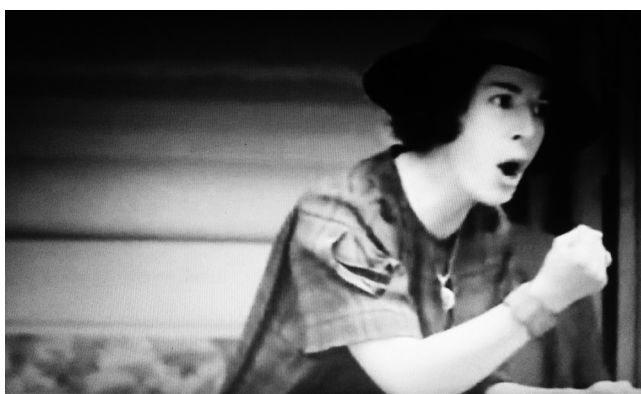
Una vez establecido el paradigma de representación femenina, se dispuso de herramientas teóricas provenientes del análisis de la imagen, que permitieron dilucidar las rupturas entre la representación de la mujer en el cine colombiano, antes y después de la aparición del discurso ficcional sobre la violencia política en Colombia; es decir, al margen de las intenciones de los autores por incluir una perspectiva feminista en sus obras, la referencia a los hechos de la violencia de la primera mitad del siglo XX -contenida en todos los films de nuestro corpus-, permite entender que en los años ochenta existió una tendencia en el cine colombiano en la que la mujer adquiere una dimensión política que le permite ser sujeto activo en los argumentos propuestos por el cine nacional de la época.

Amartya Sen (2000) establece una perspectiva renovadora frente al lugar que ocupa la mujer socialmente hablando, pues ante la capacidad de obtener ingresos, el papel que desempeña fuera de la familia y su nivel de lectura, escritura y educación, entre otros espacios conquistados habitualmente por los hombres, las mujeres logran reforzar su voz y la configuración de su carácter dominante, esto determina a su vez, el aumento de su poder. En el caso de los personajes femeninos abordados en esta investigación, podemos establecer la correspondencia entre los planteamientos de Sen y la caracterización de cada uno de ellos (ellas). María Cano, de la película *María Cano* (1990) de Camila Loboguerrero, proviene de una familia con un patrimonio familiar e intelectual importante, diferenciado de quienes integran la clase baja y popular de Antioquia; en el caso de Gertrudis, personaje principal de la película *Cóndores no entierran todos los días* (1983) de Francisco Norden, se manifiesta este mismo tópico, es una de las mujeres más adineradas del pueblo, culta e independiente; Margaret, protagonista en *Carne de tu carne* (1983) de Carlos Mayolo, es la joven que viene del extranjero y proviene de dos familias de gran capital económico, por un lado su padre, norteamericano trabajador de una empresa multinacional, y de otro lado su madre, la hija de una matriarca mayor, que pretende conservar un tipo de linaje entre vivos y muertos. Laura, protagonista en *Confesión a Laura* (1991) de Jaime Osorio, es profesora, educada, instruida, tiene acceso a culturas diversas a través de los libros, y de ahí que en ella fracase el proyecto tradicional de mujer como “madresposa”. Siguiendo a Sen, en el hecho de que la mujer obtenga, gracias a su poder adquisitivo, mayor participación en las decisiones y el rumbo de los integrantes de la familia, se hace visible también la contribución de la mujer a la prosperidad de la familia, la mujer trabajadora tiene más voz porque depende menos de otros. El empoderamiento de la mujer y su proyección hacia terrenos no domésticos tienen a su vez efectos “educativos”, ya que la mujer se expone al mundo exterior al hogar, por lo que su agencia es más eficaz. “La educación de las mujeres también refuerza su agencia y tiende a hacer que estén más informadas y cualificadas” (2000: 239).

El concepto de *tecnología social*, empleado por De Lauretis (1989), alude a la idea del cine como aparato material para acceder a diversos espacios de la representación; en este sentido, hombres y mujeres al ser interpelados por el cine, obtienen una cierta identificación y es a través de las imágenes que se instalan las diversas maneras de analizar e interpretar sus roles a nivel histórico y cultural. En esta línea, podemos

ver cómo en cada una de las películas y particularmente en los personajes femeninos tomados en cuenta para la investigación, se vislumbran una serie de valores y modos de proceder que dan cuenta de la ruptura con el modelo hegemónico de representación de la mujer del cine dominante. Siguiendo a De Lauretis, el concepto de *fuera de cuadro* (1989) nos remite a la inferencia de información relevante para reforzar nuestra hipótesis acerca del vínculo del cine colombiano de los ochenta con la violencia, y el papel determinante de la mujer en estos dos espacios.

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



Cuadro de la película *María Cano*. (Foto 1)



Cuadro de la película *María Cano*. (Foto 2)

La mano de María empuñada hacia arriba denota su convicción y rumbo hacia la militancia, su mirada hacia abajo y el discurso que pronuncia sobre la necesidad de hacer valer los derechos de los desprotegidos se proyecta hacia esferas que no tienen que ver solo con este instante de reclamación, sino con sus intervenciones de ahí en adelante en diversos escenarios y regiones del país.

La conocida piedad femenina que ya desde Antígona se viene manifestando como tema, aparece en *María Cano* motivada por ese idealismo revolucionario que la moviliza a combatir al lado de trabajadoras, como las de la Imprenta Departamental en sus últimos años de productividad laboral. Balló y Pérez (1995:111) retoman la piedad femenina como el gran personaje cinematográfico y su vínculo con el cine soviético con films como *La madre* (1926) de Vsevolod Pudovkin, que explica la historia de la concienciación política de una mujer cuando descubre que su hijo es un revolucionario: el encarcelamiento del muchacho obliga a la mujer —hasta entonces no comprometida

políticamente- a salir a la calle e implicarse en la lucha. Vemos en María Cano un proceso inverso, pues en un primer momento su motivación política depende exclusivamente de un sentimiento de lucha personal que no se corresponde de ninguna manera al de la madre, sin embargo, una vez el hijo de Ignacio es traído a las reuniones y participa desde temprana edad en las giras con el Partido Comunista, se convierte en el sujeto a proteger por María y sus hermanas. Desde su llegada a la casa de las Cano en su niñez hasta su juventud, Eddy representa el posible triunfo del socialismo promovido por Cano y Torres.

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



Cuadro de la película *Carne de tu carne*. (Foto 3)

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

Margaret crece en importancia dramática y narrativa y lo hace a partir de la transición física de adolescente a mujer vampiresa. Inspirado en el relato de la *Madremonte*, Mayolo establece una analogía entre estos dos personajes para hablar del canibalismo que opera

en la región vallecaucana, pues el sistema político se ha convertido en una máquina de producir muertos a través de *La Violencia*. Margaret es entonces la encargada de asumir, a través de la explicación mítica de la *Madremonte*, el rol del caníbal que brota en medio del bosque para contaminar el espacio rural y robar los hijos de los campesinos, y el rol de vampiresa justiciera que asesina a Ever, el testigo de las masacres comandadas por los Velazco.



Cuadro de la película *Carne de tu carne*. (Foto 4)

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

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



Cuadro de la película *Cóndores no entierran todos los días*. (Foto 5)

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

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

instituciones y los ciudadanos: “Hay que parar esta guerra”, es la última frase que se pronuncia en la película, previa a la secuencia de la muerte de León María Lozano.

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



Cuadro de la película *Confesión a Laura*. (Foto 6)

En este sentido, retomando el concepto de la centralidad de la mirada de De Lauretis (1992), podemos observar a lo largo de la película el uso de la mirada desde adentro y hacia afuera de los personajes, frente a su propio carácter psicológico. El cruce de miradas a través de la ventana entre Josefina, ubicada en el departamento de enfrente, Laura y Santiago, denota el estado y la reacción de los personajes ante el estímulo negativo del afuera; al encontrarse en un estado de sitio cada uno desarrolla, en su relación espacio interior y exterior, múltiples reacciones que los hacen finalmente definirse y reafirmarse en su pensamiento ideológico, en sus miedos y expectativas.

Josefina, esposa de Santiago, mira a través de la ventana, pero no hacia la calle, no le interesa la complejidad de los hechos de violencia, su mirada se centra en expiar a Laura y a Santiago, y a medida que el tiempo transcurre y debe pasar más tiempo aislada de su esposo, su ansiedad ante la pérdida de autoridad y control de la situación la conduce hacia un desequilibrio emocional que es, finalmente, el que resuelve el conflicto en el triángulo afectivo.

La herencia del liberalismo en María Cano y Gertrudis Potes

Con la Masacre de las Bananeras², el resultado de la huelga en la que participó María Cano en diciembre del 1928, se estableció una ruptura importante frente a aquellos fenómenos que marcaron la historia del siglo XX en Colombia. En la película de Loboguerrero, las referencias al personaje histórico de María Cano se conservan en su dimensión política. Al destacarse como la primera mujer que asume de manera frontal la lucha en las manifestaciones obreras, el personaje de la ficción mantiene relación con los datos biográficos.

De igual forma, doña Gertrudis en *Cóndores no entierran todos los días*, es un personaje que proviene del relato literario de Gustavo Álvarez Gardeazábal (2013) y que a su vez se construye bajo el referente realista de Gertrudis Potes Domínguez, líder tuluëña que dirigió desde los años treinta el “Círculo Potes”, un espacio de reunión de miembros de la comunidad que buscaban el crecimiento de Tuluá como una de las ciudades más productivas del Valle del Cauca. “Allí se forjó el Club Colonial, el primer centro social que hubo en la población. Se dieron los primeros pasos del Aeropuerto ‘Farfán’. De allí salieron cantidad de proyectos, muchos de los cuales se vieron truncados por la violencia que azotó el municipio, como el del Hotel Libertado, al lado del parque Bolívar”³.

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

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

Por su cuenta, Gertrudis Potes procura a lo largo de su vida trabajar en el restablecimiento del orden y la convivencia en Tuluá una vez que termina el momento más convulsionado de la época de la Violencia de los años cincuenta. Los Potes Domínguez fueron conocidos por sus aportes a la cultura y en general, por su trabajo

social; como alcaldesa encargada, Gertrudis permaneció durante un año a la cabeza de la administración pública en 1964, reafirmando la idea de que a través de la apuesta ideológica de su partido se lograría el verdadero escalonamiento social. La tarea de la gestión pública de manera formal como alcaldesa le llegó en los últimos años de vida, consagrando así el largo recorrido de su militancia liberal.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

En contravía a este planteamiento, vemos en la representación de los cuatro personajes de las películas seleccionadas, una ruptura del tradicional destino femenino de la reproducción. Exceptuando el personaje de Margaret en *Carne de tu carne*, que simboliza el sufrimiento de la madre a través del mito de *La Madremonte*, todas las mujeres que aparecen en *Cóndores no entierran todos los días*, *Confesión a Laura* y *María Cano* como personajes principales del relato, se ubican en oposición a la tradicional

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

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

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

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



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

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

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

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



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

Esa fue la triste historia de ella. Y por extensión, la historia de los rebeldes en este país, que terminan olvidados o muertos, como Jorge Eliécer Gaitán, como Camilo Torres, como Luis Carlos Galán, como Carlos Pizarro, como tantos otros. Y si pensamos en heroínas mujeres, la lista es larga. No las matan, quizás, pero las olvidamos, que es casi peor: Betsabé Espinosa, la líder de la huelga de Tejicondor en 1919, Débora Arango, Ofelia Uribe. A María sus copartidarios la acusaron de “putchista” y la marginaron de la actividad política. A partir de 1935 trabajó como obrera en la imprenta departamental por más de 17 años. Luego se recluyó en su casa de Medellín, sostenida por Eddy Torres, el hijo de Ignacio.⁴

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

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

De acuerdo a Sen (1999), el desarrollo exige la eliminación de las principales fuentes de privación de libertad: la pobreza y la tiranía, la escasez de oportunidades

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

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



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

Notas

-
- ¹ Comunicadora Social, Universidad del Valle. Estudios de cine y teatro latinoamericano, Universidad Nacional de Buenos Aires.
- ² La masacre de las Bananeras el 6 de diciembre de 1928 fue uno de los más oscuros acontecimientos de la historia de la violencia en Colombia, pues los huelguistas fueron condenados por el gobierno al estereotipo del revolucionario comunista y amparándose en esta figura, se legitimaron todos los asesinatos en manos de los militares.
- ³ “Gertrudis Potes y la avenida”. Disponible en www.elpais.com.co/elpais/opinion/columna/jorge-restrepo-potes/gertrudis-potes-y-avenida. Consultado el 16/05/2015.
- ⁴ Entrevista personal con Camila Loboguerro, 15 de mayo de 2014.

Referencias

-
- Álvarez Gardeazábal, G. (2013). *Cóndores no entierran todos los días*. Barcelona: Editorial Grijalbo.
- Balló, J. y Pérez, X. (1997). *La semilla inmortal: los argumentos universales en el cine*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- De Lauretis, T. (1989). *Technologies of gender, essays in theory, film and fiction*. United States of America: Library of Congress Cataloging.
- De Lauretis, T. (1992). *Alicia ya no, feminismo, semiótica y cine*. Madrid: Editorial Cátedra.
- Fernández Vega, J. (2002). “Aproximaciones al enemigo”. En Jorge Dotti y Julio Pinto (Comp.) *Carl Schmitt: su época y su pensamiento*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Lagarde, M. (1997). *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Mulvey, L. (1980). *Visual and other pleasures*. Bloomington: Indiana UP.
- Noreña, M. I. y Cortés, F. (1995). *Compendio de Bibliografías Colombianas*. Bogotá: Editorial Panamericana.
- Sen, A. (2000). *Desarrollo y libertad*. Barcelona: Editorial Planeta.

Filmografía

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

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

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

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

Recibido: septiembre 30 de 2016

Aprobado: diciembre 15 de 2016

