

## **MARIA CANO:<sup>1</sup> LA ENDEBLEZ DE UN SÍMBOLO**

Carlos Ma. Ramírez Aíssa

### **Resumen**

*Se aborda el estudio del film a partir del concepto de género cinematográfico, después la forma narrativa, la puesta en escena y el plano, interrelacionando los tres aspectos, para intentar a través del cómo capturar el qué o significado fílmico, y comentar la imagen depresiva ofrecida por la directora de una congénere que simboliza el modo diferente de ser mujer en la historia de Colombia.*

### **Palabras clave**

*Biopic, melodrama, cine político, justicia, efecto depresivo.*

### **Abstract**

*The study of the film is undertaken from the concept of cinematographic genre, then the narrative form, the staging and the shot, intermingling these three aspects in order to try through the how to seize the what or film meaning, and to comment on the depressing image offered by the director of a political leader who symbolizes the way it is to be a woman in Colombia's history.*

### **Key words**

*Biopic, melodrama, political film, justice, depressing effect.*

---

<sup>1</sup> *Créditos:* 1989. Focine. *Directora:* Camila Loboguerrero. *Guión:* Luis González, Felipe Aljure, Camila Loboguerrero. *Fotografía:* Carlos Sánchez. *Música:* Santiago Lanz. *Con:* María Eugenia Dávila, Frank Ramírez, Diego Vélez, Maguso, Germán Escallón, Jorge Herrera.

## 1. Introducción

Los primeros *biopics* se propusieron apuntalar las figuras históricas –*Luis Pasteur* (1937), *La vida de Emilio Zola* (1937), *El joven Lincoln* (1938). Posteriormente, algunas películas abordaron el género de una manera más crítica, como, por ejemplo, *Malher* (1975), *Valentino* (1976), de Ken Russell. La regla para hacer una película del género es que el personaje sea del conocimiento previo del público y poseedor de una imagen dentro de la audiencia. El propósito de la película es, bien apuntalarla, bien derribarla del pedestal. A nuestro juicio, esto último es lo que hace Camila Loboguerrero, aunque con comprensión y afecto. Es por ello que cierto tipo de espectadores y espectadoras salen defraudados de las salas de proyección, una reacción que el film vaticina con la escena del desconcierto de unas colegialas ilusas al toparse con lo que queda de la leyenda (escena 3b).

La profesión u oficio del personaje biografiado encauza las previsiones del espectador. Los filmes citados tratan sobre la vida de un escritor, un político, un músico y un actor. Con elementos del melodrama, el film cuyo estudio vamos a abordar nos cuenta la trayectoria de una pionera del sindicalismo colombiano en el contexto de los años veinte. Lo “melo” se dispone mediante una mujer que sufre por sus sentimientos y un varón desprovisto de la capacidad y el lenguaje para darles respuesta. Y lo “dramático” a través de las vicisitudes de una luchadora social en una época en la que la hegemonía conservadora se resquebrajaba para cederle el poder a la hegemonía liberal. A la inserción del melodrama en el cine político, con un final infeliz en ambos géneros, se debe más que a nada el efecto disfórico que inyecta.

En cuanto al contexto, en sentido más amplio, el film se recrea poéticamente en la tercera fase del casi medio siglo de una “belle époque” a la colombiana, y lo hace combinando una pulcra puesta en escena con la depuración de los elementos lacerantes de la historia. La primera faceta la cumple brillantemente evocando con primor el encanto de un tiempo perdido, con las viejas casonas de provincia, de interiores cálidos y amplios, las modestas estaciones en tierras altas o bajas, las conversaciones de los viajeros, las despedidas en los andenes o en los playones, los caminos destapados de una geografía amable, las calles empedradas con huellas latentes del tiempo perdido, la dignidad y atildamiento de las gentes, sean pobres o no, la chismografía del vecindario, en fin, todo aquel mundo que es ya memoria o poesía.

Un mundo también de episodios violentos pero puestos bajo el control de una mirada selectiva. Hasta la masacre de gente que reclama derechos pacíficamente es presentada más como evocación que como realidad, y con detalles curiosos, como el de un cadáver montado todavía sobre un burro vivo, o poéticos, como la nube de humo que se va aclarando en primer plano, o el sonido de la campana de la estación en uso litúrgico de horas fúnebres. Con una larga pausa en negro, el horror es escamoteado, mientras que en la banda sonora se oyen los gritos y lamentos de las víctimas, pero no las ráfagas de plomo. El propósito de moderar el planteamiento se manifiesta también en lo que podríamos denominar el maquillaje ideológico, puesto que del proyecto de María y sus compañeros se eliminan los elementos más polémicos, como sería la dimensión comunista, dejando solamente la faceta reivindicativa y nacionalista.

## 2. Segmentación del argumento

La primera tarea del análisis fílmico es dividir la película en secuencias. En su mayoría, éstas se denominan escenas, y suelen ser definidas como las fases de la acción que transcurren dentro de un espacio y un tiempo relativamente unificados. Utilizaremos las letras F y C, respectivamente, para los títulos de crédito del comienzo y del final. Con letras minúsculas identificaremos las escenas. Mediante este sencillo procedimiento planteamos las partes mayores de la película, con el fin de ayudarnos a visualizar el modo como se organiza la causalidad, el tiempo y la historia.

### C. Inserto de contexto y títulos de créditos

1. La enfermedad de Carmen Luisa
2. El comienzo de la evocación de María Cano
  - a. Visita de Tomás Uribe
  - b. Aclamación de María como “flor del trabajo”
  - c. Tareas de María como militante
  - d. Nueva vista de Tomás
  - e. Ignacio imprimiendo su periódico
  - f. Diálogo de María y Carmen Luisa
  - g. Viaje a Bogotá
  - h. Encuentro de María e Ignacio
  - i. Fundación del Partido Revolucionario de los Trabajadores
  - j. Visita al Ministro y discurso de María en un balcón
  - k. Ignacio se declara a María Cano
  - l. Gira por Boyacá
  - m. Retorno de Ignacio a Cali
  - n. Visita de María a Ignacio en Cali

- o. Convención de La Dorada
- p. Viaje a Ciénaga
- q. Refriega entre huelguistas y las fuerzas de seguridad
- r. Huída y separación de María e Ignacio
- s. Masacre de los huelguistas
- t. Detenciones de María, Tomás, Ignacio y Mahecha
- u. Pacto de Ezequiel y el Ministro
- v. Discusión de María y Ezequiel
- w. Carta de Ignacio desde la URSS
- x. Reencuentro de María e Ignacio

### 3. María Cano concluye su evocación

- a. Muerte de Carmen; reproches de María a Ignacio
- b. Diálogo de María y las colegialas
- c. María oye por radio noticias políticas

En el esquema propuesto se advierte de inmediato la relevancia de la evocación en el modo de estructurar la historia. El argumento presenta la sucesión de los acontecimientos sin seguir su orden cronológico. El film comienza con la vejez de la protagonista antes de ser mostrada la juventud, para, después de recorrer algunos tramos de ésta, volver al punto de partida. Esta es la causa de que la historia de María Cano sea presentada como un contraste muy marcado entre un tiempo de ilusiones y dinamismo, frente a otro de desconfianza y parálisis. Quedamos advertidos desde el comienzo del film que esta mujer, otrora tan famosa, enaltecida o calumniada, se encuentra en ese terrible momento en que las voces del pasado se escuchan más altas que las del presente.

A la primera escena la hemos denominado “la enfermedad de Carmen Luisa” porque es el eje de toda ella. Se inicia con la presentación con planos sucesivos de Ignacio moviéndose por la casa, de María acostada en una desordenada cama, y de Carmen Luisa duchándose. Ignacio parece cuidar de la salud de las dos mujeres, pues registra la correspondencia a María, y se cerciora de qué hace Carmen Luisa cuando se encierra. De un momento a otro, ésta cae pesadamente al piso y se desata la crisis: entre los dos personajes centrales de la historia existe una aguda desavenencia; no obstante, contrastan el autocontrol del hombre y la angustia de la mujer. Suponemos que María busca alguna salida a la desesperación, y que la huída al pasado es la única que tiene a su alcance. Mediante un plano subjetivo, la vemos mirando a Ignacio (fig. 1), y de un plumazo cambia la imagen de éste por la de la hermana, dando un salto atrás de muchos años.

Esta sustitución súbita, sin suavizar mediante algún fundido u otra técnica, hace que la evocación de María sea presentada como una fuga de la realidad. Al final de la trama, cuando retorne a ella, tras haber pasado revista a los mejores años de su vida y visto más claras las cosas, será para hacerle frente a la verdad. El modelo argumental se basa, por consiguiente, en la manipulación del tiempo mediante un único y larguísimo *flashback*, con el fin de plantear la pregunta de cómo es posible que una persona tan famosa, que ha hecho historia en el feminismo y en el sindicalismo nacionales, haya podido acabar como una anciana dipsómana digna de compasión (fig. 1).

### 3. El tiempo

La evocación del pasado se inicia con los venturosos días de una mujer feliz que vive en un caserón en compañía de dos herma-



Fig. 1. María iniciando sus recuerdos

nas, escribiendo poemas de amor, ayudando a la gente pobre y conversando con un primo progresista. Por ese canal apacible y común habría discurrido su existencia, pero gracias a una conversión espontánea y fácil se aparta de él, e inicia una historia pública que es la que nos va a ser contada en sus fases más significativas. Mediante recursos no diegéticos al comienzo de algunas secuencias las acciones quedan ancladas en el espacio y el tiempo, de la siguiente manera:

#### A. Medellín, abril de 1963

- Medellín, 1925
- Cali, 1926
- Bogotá, noviembre de 1926
- Sogamoso, diciembre de 1926
- Tunja, 1926
- Medellín, 1927
- Cali, (s.f.)
- La Dorada, septiembre de 1927
- Plaza de Ciénaga, marzo de 1928
- Medellín, (s.f)
- Ciénaga, 5 diciembre de 1928
- Medellín, (s.f)

#### B. Medellín, 1963

La historia relatada se abre en Medellín en 1925 y se cierra también en Medellín en una fecha no especificada por medio de un texto. Sin embargo, un elemento de la *diegesis* nos ayuda a aproximarnos a ella. La última carta que remite Ignacio, desde el exilio de Stalingrado, está fechada en agosto de 1934. Suponiendo que el retorno debió ocurrir en torno a ese año, la historia evocada desde el tiempo presente, entre la enfermedad y la muerte de María Luisa Cano, abarca aproximadamente nueve años, separados por la masacre de Ciénaga en dos fases de signo opuesto. Esto quiere decir que el tiempo de la actividad política de María Cano como dirigente duró unos cuatro años, mientras que los otros cinco se le fueron sin poder hacer nada, bien sea por haber sido encarcelada, bien sea por haberse quedado aislada, sin compañeros y sin masas. Tal vez muy poco tiempo para construirle un pedestal a la leyenda. Los 29 años de “vida en pareja” con Ignacio son tan oscuros e insustanciales que no merecen pasar de la historia al argumento.



Fig. 2. Imagen de Carmen Luisa, con la que finaliza la retrospectiva

Es significativo que el *flashback* se inicia con un primer plano de María, cuyo rostro pasa en un momento de una mueca de angustia a una sonrisa plácida, suscitada por la imagen de una Carmen Luisa contenta y activa. La misma técnica es utilizada para finalizar el *flashback*. Vemos en primer plano el rostro

de Carmen Luisa, reflejando velozmente el paso de la alegría por la llegada de Ignacio, a la tristeza (fig. 2), y sospechamos que ese único indicio ha sido puesto ahí para sugerirnos la clase de vida que debió tener María a partir de ese día, y que el argumento se niega a contarnos. Cuando María vuelve de su paseo por los años felices al presente, la expresión de ansiedad retorna a su cara; pero, sumando a la fuerza del alcohol la de la voluntad, es para aceptar lo irremediable y enfrentarse a lo que sí tiene algún remedio.

#### 4. Las criaturas del ideal

Dejemos al personaje en ese momento tremendo de su existencia y devolvámonos al inicio de la historia. Tres hermanas huérfanas de padre y madre habitan una amplia casona de hermoso patio con corredores. Frente a Carmen, que es una mujer laboriosa y hogareña, María es imaginativa y extrovertida. Rurra es una especie de pitonisa que adivina la suerte consultando a sus palomas. Tras de esta breve descripción del contexto familiar, a la que sigue la escena de una apasionada intervención en favor de una familia que va a ser desalojada por la autoridad, nos encontramos a María convertida en una líder obrera, la casa en oficina y las hermanas en alegres colaboradoras. Como sindicalista se esperan acciones concretas de reivindicación, y como revolucionaria, ideales abstractos y de gran alcance. La coherencia supone una relación entre ambos, de suerte que las primeras se enfundan en los segundos. No es lo mismo luchar para conseguirles a los trabajadores baños decentes o cómodas sillas, que para traer “un mundo sin esclavos”. Un personaje que se impone en la vida lograr una meta como ésta se declara servidora de un sueño de justicia, y nos hace identificarla con prototipos admirables, como, para citar el patrón más venerado en el mundo de la ficción, Don Quijote.



Fig. 3. Tomás con María, en Boyacá

Una lucha de este alcance requiere, sin embargo, un partido, compañeros y enemigos a quienes abatir. Es decir, una especie de orden de caballería. El personaje que usa el argumento para darle un giro a la vida de María es Tomás. Este la pone en el sendero donde va a encontrarse, no sólo con las luchas obreras, sino también con Ignacio, el hombre que será clave en su vida. Tomás es bastante parecido a ella. El argumento destaca este aspecto al mostrarlos compartiendo los momentos de euforia, como cuando cantan abrazados *La Internacional* (fig. 3) o comunicándose entrañablemente el sentido de sus vidas (escena *p*). Sin embargo, vemos en Tomás un matiz de cautela reflexiva (escena *o*), que lo diferencia de María, y sugiere que ella es la más emotiva del grupo. Su expresión “es justo” es el motivo que sirve para caracterizarla como una mujer cuyos resortes para la acción vienen, por encima de cualquier otra consideración, del impulso espontáneo de equidad.

La impresión de sencillez que produce el film proviene sobre todo de haber simplificado al máximo su unidad y su variedad. La necesidad de justicia es el eje que articula todo el argumento, y las variables individuales siguen el principio de construcción del personaje plano. Como sucede con Tomás, en la caracterización de Ezequiel hay un solo rasgo, la indecisión, hasta que al final se resuelve a hacer algo. Se ofrece a María para darle

opiniones razonables, escribirle discursos eruditos y bien fundamentados (escena *c*), y contarle chismes (escena *l*), pero ella ignora siempre sus ofertas porque lo suyo es el arranque, el lenguaje sencillo y la moral libre. La definición del modo de ser de María depende en buena parte de su contraste con Ezequiel. La talla reducida, el vestuario y los gestos del actor dan al personaje una insignificancia física y moral que hacen de él una caricatura.



Fig. 4. Raúl Mahecha llegando a Ciénaga

El único rasgo que delimita el carácter de Mahecha es, por el contrario, la voluntad firme. En la meta de hacer un mundo mejor, la razón, el sentimiento y la voluntad se reparten en dosis diferentes entre los personajes, y a éste le toca poco de las dos primeras facultades y mucho de la tercera. Corresponde a lo que en diferentes campos suele denominarse un voluntarista. El es quien propone lanzar la huelga de las bananeras (escena *o*), y quien finalmente logra imponer sobre el grupo su punto de vista. En la relación de María con él se excluye lo personal, limitándose a lo que podría llamarse “el oficio” de trabajar por la justicia. De todo el grupo, solamente es María quien apoya su propuesta sin ninguna condición. Con Ignacio, le acompañan en la aventura de Ciénaga, de la cual es el sujeto principal, como se encargan de recalcarlo la puesta en escena y el montaje de la llegada a la zona bananera (fig. 4). El

elemento más significativo de su vestuario es la pistola, la cual, junto con la tremenda determinación que lo caracteriza, sugiere la posibilidad de una opción inquietante de cara al futuro. No es necesario decir ahora cuál.



Fig. 5. La despedida de María

Del grupo de estos luchadores por la justicia quien más destaca es Ignacio Torres. Si en el párrafo anterior poníamos a Mahecha en la esfera de la voluntad, a Ignacio hay que situarlo en la de la racionalidad. El relato nos lo muestra desde el comienzo como un hombre con aptitudes para el mando, aunque lo hace con ironía. La impresora se ha averiado, está dando órdenes, y la máquina se niega a funcionar; hasta que un obrero la pone en marcha mediante un garrotazo. A Carmen, su mujer, le dice lo que hay que hacer, y le hace el amor, mientras en la banda sonora se oye un gallo cantando. A María Cano la despide románticamente en una estación, y el encuadre final nos muestra un somier y un colchón baratos, mientras al fondo se mueve el tren con la figura de María en una ventanilla, desapareciendo triste y sola por el borde del plano (fig. 5). Si hacemos un paralelo entre esta escena tan mustia de separación y la del primer encuentro, entre música y aclamaciones, ella descendiendo radiante del tren y él recibéndola al pie de la escalerilla con caballerisca cortesía, lo cómico pasa de la ironía a un ligero sarcasmo.

No sólo la combinación de seriedad y humor se ofrece mediante la técnica de la puesta en escena, sino también mediante la forma narrativa y el montaje en paralelo. Tomás describe a Ignacio como un organizador, y la presentación del personaje con planos simultáneos del viaje de María de Medellín a Bogotá y de los preparativos de la recepción son una ilustración muy clara de ese rasgo. Las siguientes escenas, con su papel estelar en la Convención, en dónde nace el Partido Revolucionario de los Trabajadores, parecen corroborar sus capacidades de organizador. Sin embargo, el humor surge de confrontar ese rasgo con los resultados de otras actividades que organiza. Un telegrama burlón que envía al gobernador de Boyacá aborta la gira proselitista y hace que a él lo metan en la cárcel y que sus compañeros sean expulsados. La idea de llevarse a su hijo a una convención termina con la separación del hijo y la madre. Su participación en la huelga de las bananeras es marginal y se salda con un desastre. El partido obrero, de cuya identidad ha sido promotor, acaba en manos de Ezequiel, y éste lo subordina a un partido burgués. Como organizador, Ignacio despierta una ligera sonrisa.

## 5. El romance



Fig. 6. El juego del sentimiento

La importancia de Ignacio dentro del grupo radica especialmente en el papel que juega en la vida de María. El film desarrolla también una historia de amor con un final similar al de la lucha política, caracterizado a la vez por la similitud y el contraste entre las metas del hombre y de la mujer. Lo peculiar del romance entre estos dos revolucionarios se basa en la confusión en torno a la palabra “protector”.



Fig. 7. El final del juego, ante el cadáver

Un rasgo en el que insiste desde el comienzo la caracterización de María es el del sentimiento de inseguridad. Tomás convence a María de que entre en su organización, y ella acompaña el sí con un “No sé si pueda”. Como la siguiente escena relata su intervención en un desalojo (b), es lógico pensar que su función sea la de poner a prueba sus capacidades. El lugar en el que el argumento resalta más la falta de fe en sí misma de María es en sus conversaciones con Carmen Luisa; el motivo recurrente es apuntalarla para que no se desfonde cuando siente sobre ella una presión muy fuerte. La escena que antecede al viaje a Bogotá (c) nos muestra a una María insegura sobre su capacidad para afrontar nuevas responsabilidades, y a una Carmen Luisa animándola a tener ambiciones.

Este modo de caracterizar al personaje justifica la actitud de María cuando escucha la peculiar “declaración” de Ignacio (escena k). La manipulación del vestuario, la ilumina-

ción, la expresión de las figuras y la técnica del montaje sugieren una continuidad entre esta escena y la del primer encuentro en la Estación de la Sabana. En un primer plano se nos muestra el rostro de Ignacio diciendo: “Usted es muy importante para mí... digo, para mí no, para todos, para la revolución... Su seguridad es muy importante... Yo quiero ser su protector”. Mediante un contraplano de María cerrando los ojos y abriendo los labios para el beso (fig. 6) se subraya que acepta encantada la propuesta, sin extrañarse en lo más mínimo de la inquietante ambigüedad que contiene, y se nos invita a hacer un paralelo entre su relación con Ignacio y la que tiene con Carmen Luisa. El motivo de las fotografías del padre y de la madre, colgadas en la pared de su casa, refuerzan la idea de dependencia, y sugieren a dónde hay que remontarse para encontrar una explicación.

La película sugiere relaciones sutiles entre elementos muy alejados en pantalla en el tiempo, que vale la pena destacar. Por ejemplo, la escena de la declaración, con un encuadre de las figuras a cada lado del espacio, y en medio una puerta, que se abre de pronto, mostrando entre los dos a una elegante mucama que corta el beso (fig. 6) tiene algunas similitudes con el encuadre de la disputa final (3a), ante el cadáver de Carmen Luisa (fig. 7). Es inevitable contemplar ambas escenas como la expresión dramática del desarrollo del romance. De alguna manera, los espectadores podemos establecer conexiones entre la misma escena y otras que irán sucediendo durante la proyección del film. El beso que la mucama frustra en una calle de Bogotá, se logrará huyendo en un camión (escena l) y el encuentro sexual que frustra la policía en un hotel de Tunja (escena l), y Carmen, la mujer de Ignacio (escena n), en Cali, culminará huyendo del ejército en Ciénaga (escena r).



La persecución del gobierno después de la represión de Ciénaga malogra a la par el romance y la lucha política, connotando así la composición del film como un paralelo entre ambas líneas de acción. Ignacio es un importante factor causal en el auge de María Cano, como se deduce del papel que juega en el lanzamiento de la antioqueña como figura nacional en el Congreso de Bogotá (escena *i*), y en las tareas de “protector” de una valiosa dirigente. La presencia de Ignacio en la huelga de las bananeras, habiéndose en dos ocasiones opuesto a la idea, sólo se explica porque María Cano es una entusiasta partidaria de ella, y porque se siente obligado a cumplir su tarea de protector de una mujer en una empresa incierta. Pero también es un importante factor de decadencia. Lo que vemos después de la primera refriega es un acorde sexual en medio de la huída, y después una discordancia de voluntades en medio de la despedida, puesto que el deseo (“Iléveme con usted”) se tropieza con una firme negativa envuelta a la par en cálidas vibraciones románticas y frías razones de conveniencia. Sospechamos que el mensaje “no sueñe” (para Tomás) tiene una destinataria virtual, y que en definitiva este hombre ha cumplido en la vida de María Cano el triste papel de jugar con sus sentimientos y de anular a una sincera utopista.

## 6. La huelga

Más arriba nos animamos a relacionar a María Cano y sus esforzados compañeros con una especie de orden de caballería con fines políticos. A través de diferentes episodios, la línea de acción les conduce por fraternidades y obstáculos hasta el momento de la batalla culminante en que se juegan sus destinos. El contexto de la actuación de los personajes unifica la lucha contra la injusticia - salarios bajos, pésimas condiciones de trabajo, violación de las leyes- y contra el ex-

tranjero, explotador de los recursos nacionales, tanto agrícolas como humanos. Dos mundos que la puesta en escena hace patentes mediante la pulcra alambrada que separa un más allá inaccesible de orden, lujo y voluptuosidad, y un más acá de confusión, pobreza y privaciones. No hay miembro de la audiencia nacional que no se identifique, sea proletario o burgués, con estos paladines de la justicia que se enfrentan al estereotipo del gringo: un joven ejecutivo de prominente abdomen, llamado Mr. Jackson, esposo de una bella mujer, padre de una prole rubia, y jefe de una banda de esbirros locales armados de rifles.

En la estructuración del guión no sólo se subraya, como anotábamos en una parte de este estudio, el grado diferente de responsabilidad intelectual que le cabe a cada quién en la decisión de un combate social, sino también, cosa que es mucho más delicada, el grado de responsabilidad moral ante un fracaso mayúsculo. Cuando se oyen los primeros tiros y alguien cae, Ignacio saca a María Cano de la refriega y ambos huyen a sus respectivas ciudades. Mediante la técnica del inserto extradiegético, el argumento no deja lugar a dudas de que entre el primer choque y la matanza de la estación hubo un lapso de varios meses. La pregunta sobre si hicieron bien o no en embarcar al partido de los trabajadores en una lucha de ese calibre, se complementa con la de si estuvo bien o no el haber abandonado a sindicalistas y trabajadores a su propia suerte.



Fig. 8. María como prisionera

El argumento da pistas muy claras para que el espectador no se vea en la obligación de especular. La policía detiene a María defendiendo a Tomás y echando una de sus apasionadas arengas al vacío, ante la mirada impotente de Carmen Luisa: es un final al menos honroso (fig. 8). No así el de los otros. Ignacio es detenido mientras duerme plácidamente en su hamaca. Con mejor suerte, Mahecha logra escabullirse ocultándose grotescamente en un costal de mazorcas; y Ezequiel, cambiando la camiseta del Partido de los Trabajadores por la del Partido Liberal, en vísperas de la llegada de éste al poder. Sin Ignacio a su lado, sin lugar en su propio partido, porque éste retira a todos su respaldo -con graves acusaciones-, vemos a una María forzada a retirarse de la vida pública, a ganarse la vida como obrera rasa, y a vegetar en su casona familiar.

## 7. Conclusiones

Decíamos al iniciar este estudio que la regla del *biopic* es un conocimiento previo del personaje por parte de la audiencia, y que la intención de una película de ese género es, o celebrar o criticar. María Cano (1889-1967) ha sido erigida como el símbolo de la mujer rebelde que se integra en la lucha popular y que irrumpe en espacios que le eran vedados a la mujer, y como tal aparece en los capítulos “Movimientos sociales”, “Luchas de la mujer” y “La clase obrera” de la *Nueva historia de Colombia* (Bogotá: Planeta, 1989). El auge del movimiento de la izquierda ha contribuido a la difusión de su nombre, y el feminismo la sitúa en un lugar importante entre “las mujeres que escribieron el siglo XX”.

Quién pudo haber sido María Cano, la persona de carne y hueso detrás de la máscara del símbolo, tal parece haber sido la pregunta que se planteó la directora. En el contexto

de los años noventa, cuando fue mostrada la película, como en el nuestro, de hegemonía cultural de la izquierda -difusora de la creencia de que la solidaridad humana, la justicia social, la sensibilidad cívica y la defensa del género son sus dominios, mientras que la derecha sigue siendo el refugio del capitalismo salvaje, la deshumanización y el patriarcado-, Camila Loboguerrero hizo un film político comprometido con la democracia y la mujer, pero sin hacerse cargo de las necesidades hagiográficas de quienes caminan por el mismo sendero.

En innegable que la representación del personaje pone todos los medios para que los espectadores simpaticemos con ella, e incluso extendamos un manto de indulgencia sobre su miserable estado final. Y junto con la persona, a los ideales por los que batalló. Ella y sus compañeros son presentados como unos quijotes modernos que luchan en equipo para hacer el mundo mucho mejor de lo que es, con las herramientas de las tribunas, la agitación sindical y la bandería política. Pero la simpatía no significa taparse los ojos ante la verdad. La película es también crítica. Examina la psicología de María, destapando su fragilidad y dependencia de las figuras de autoridad; debate la mala articulación del sueño de justicia y de las estrategias; reprueba claramente la fragilidad moral mostrada en el histórico episodio de las bananeras; y se distancia de una conducta que parece regida por la ceguera del sentimiento.

El hecho de ser mujer, y de haber estado ahí, entre los hombres, y en una posición importante, y no de ama de casa, ni de madre prolífica, ni de una más entre las masas, la acredita como una de las que abrieron brecha. Sin embargo, la representación fílmica desautoriza cualquier pretensión de convertirla en un símbolo de la lucha contra la inequidad y la insolidaridad de la sociedad patriarcal, puesto que parece sugerirse que ni tenía con-



Fig. 9. En la nave de los sueños

ciencia de ellas, ni logró liberarse de una concepción muy anticuada de la feminidad, dos cosas que, juntas, también contribuyeron a su naufragio final.

Tal como está presentada en la película, la visión del inicio del socialismo en Colombia es elegíaca, y de ella proviene, junto con la fusión del *biopic* político y el melodrama, el efecto depresivo que produce. El anhelo por mejorar la vida es presentado con la faz de la derrota, el paso del tiempo como una pérdida efectiva y una ganancia aplazada.

El antiguo tópico del río como símbolo pierde su sentido metafísico para tomar otro moral. Mientras alguien hace sonar una melodía triste, por las aguas de un río poderoso avanza una modesta embarcación, un paneo lento registra su navegación, mostrándonos en medio de indolentes pasajeros a tres hombres y una mujer que viajan hacia una batalla perdida ( fig. 9). El sentido del símbolo se comprende bien relacionándolo con la matanza de la estación, porque entre ambas escenas hay una serie de similitudes forma-



Fig. 10 Matanza de las bananeras

les que apuntan a un mismo significado de intemporalidad y de aura sagrada (fig. 10). Los grandes sueños de la humanidad, a pesar de los pesares, siguen vivos, pasándose su legado de nombre en nombre, tal es el mensaje. La última imagen de una anciana solitaria que escucha noticias de radio sobre las actividades de Camilo Torres es la respuesta que ofrece la película a las viejas preguntas del a dónde va todo esto y qué es lo que significa. María Cano se sabe inmersa en el capítulo colombiano del gran relato del socialismo, y de él saca la fuerza del consuelo para seguir viviendo los pocos años que le quedan.

## 8. Bibliografía

- Aumont, J. *et al. Estética del cine: espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje.* Barcelona: Paidós, 1985.
- Bordwell, David. *El significado en el filme.* Barcelona: Paidós, 1995.