NARRANDO HISTORIA(S): PROBLEMÁTICAS DE LO MÍTICO-FICCIONAL EN *BOLÍVAR SOY YO*

POR

ANA MARÍA CAULA
Slippery Rock University

*Sería deseable que la estética conservara enmarcados –
encarcelados– a esos héroes belicosos, que se nos dice, son
los padres de la patria.*

Ana Teresa Torres, *La herencia de la tribu...*

NACIÓN E HISTORIA

Bolívar soy yo (2002) del director colombiano Jorge Alí Triana es una tragicomedia que se desarrolla entre la ficción y la historia y muestra grandes similitudes con la idea de nación como un ente “comunitario” e “imaginario” que Benedict Anderson expone en *Imagined Communities* (1983). La nación para Anderson es una “comunidad imaginada” que, haciendo caso omiso de la estructura de desigualdad y explotación que conforma su base, es siempre concebida como un sistema profundo y horizontal de compañerismo y comunidad cuyos miembros tienden a compartir ciertas nociones no necesariamente ancladas en hechos concretos, es decir “imaginarias”, que los unifican como ciudadanos de una nación específica (7). En el caso de *Bolívar soy yo*, Triana pareciera mostrarnos que ese mito o genealogía de la patria colombiana, como la de los países que un día constituyeron la Gran Colombia, lo sustenta tan sólo el personaje de Bolívar más que sucesos, batallas o momentos históricos documentados. Este trabajo se centra en observar cómo la película de Triana retrata este culto a Bolívar que se construyó y se sigue construyendo hoy en día controversialmente por medio de una narrativa articulada a partir de la imagen de ese héroe que lo magnifica conjugando la ficción y la historiografía nacional. Triana aborda en la película el tema de la veracidad “histórica”, y por consecuencia el de la construcción y narración de la nación, específicamente a través de referencias temáticas y guiños intertextuales sobre el impacto social y cultural que la ficción y los medios de comunicación tienen sobre la

historia oficial o “con mayúscula”.¹ Luego, también indagaremos en el tema de cómo algunos personajes femeninos de la película (que consideramos parte del grupo al que Martín-Barbero ha denominado “las mayorías”) luchan por “contar” en las decisiones que los afectan a través de “des-cubrir” o imaginar un espacio en el que pueden “contar” y escuchar sus propias historias y encontrar en ellas su propia identidad (Martín-Barbero y Rey 11). Advertiremos así cómo los personajes femeninos cumplen un rol cardinal ya que funcionan subrepticamente como un motor oculto de los acontecimientos que determinan el contexto social y político de finales del siglo XX y principios del XXI en Colombia, como sucedió también en la formación de la nación, según se implica.

En su abordaje de la película, Geoffrey Kantaris ya ha señalado que la originalidad de la misma reside en ser una de las únicas creaciones cinematográficas latinoamericanas posmodernas—a pesar de que el mismo tema ha sido discutido frecuentemente en muchos debates sociológicos y de la teoría de la comunicación— que se focaliza en el tema de la influencia de las telenovelas en el imaginario social y en la producción de historia como una forma de llenar el vacío dejado por la pérdida de otras “narrativas fundacionales” (17). Entonces en el caso específico de *Bolívar soy yo* subsiste una idea cuestionadora de la veracidad histórica lograda a través del juego entre la representación o interpretación del pasado y el presente, en una transacción que al mismo tiempo entremezcla lúdicamente los conceptos de ficción e historia. Triana hace patente así en este filme aquello que Gayatri Chakravorty Spivak describe como el lugar de desplazamiento de la función de los signos, que convierte el acto de lectura en una transacción activa entre pasado y futuro (“Subaltern Studies” 5). En esa transacción, en el caso del filme, se representa a Simón Bolívar, personaje histórico, dentro de un tiempo presente. De forma intrincada no sólo se re-construye así una interpretación del pasado histórico, específicamente el siglo XIX, sino que a su vez la narrativa resultante afecta el desenlace de los acontecimientos y descubre una visión particular para leer y entender la sociedad y política colombiana contemporánea.

La película comienza justamente situándonos en el siglo XIX, en la época independentista, durante el nacimiento de la mayoría de las naciones americanas. Una secuencia de escenas que muestra los momentos antes de la supuesta ejecución de Simón Bolívar por parte de un batallón de fusilamiento en la quinta San Pedro Alejandrino, llevan a un espectador con un somero conocimiento de la historia latinoamericana a la confusión. Desde el comienzo se nos confronta de una forma problemática con el concepto de la veracidad histórica ya que los hechos no se asemejan a lo que la historia oficial ha escrito sobre la muerte de Simón Bolívar. Sin embargo, en el momento en que

¹ Como exponen Martín-Barbero y Rey en *Los ejercicios del ver* (1999), “En América Latina la hegemonía audiovisual des-cubre, pone al descubierto, las contradicciones de una *modernidad otra*, esa a la que acceden y de la que se apropian las mayorías sin dejar su cultura oral, mestizándola con las imaginerías de la visualidad electrónica” (11).

el batallón de fusilamiento está a punto de ejecutarlo, todo cobra sentido porque el actor que representa al prócer en la telenovela que según descubriremos se está filmando, grita: “¡Corten, corten, corten! Bolívar no murió así. ¡Bolívar no murió así! ¡Yo no mato a Bolívar así, ni de ninguna otra manera!” (*Bolívar soy yo*).

Es entonces cuando el espectador se da cuenta de que en realidad se encuentra presenciando algo que ocurre en el siglo XXI: la filmación de una escena de una telenovela colombiana llamada “Las amantes del libertador”. Poco a poco, a través de las conversaciones entre los personajes, vamos entendiendo que el actor protagonista, Santiago Miranda, se ha identificado tan profundamente durante la filmación de la telenovela con Simón Bolívar que empieza a actuar, a vestirse y a hablar como él.² Para agravar la situación debido a la popularidad del actor, los mismos televidentes empiezan a tomarlo como tal y al verlo en las calles le piden autógrafos no por ser actor, sino como si se tratara del prócer reencarnado, solicitan así su ayuda con problemas de la comunidad, lo llaman “el libertador” y le hacen preguntas, nuevamente aludiendo al tema de la confusión entre realidad y ficción, tanto sobre hechos históricos del pasado como sobre la trama de la telenovela. De tal manera, en *Bolívar soy yo* Triana logra representar esa complejidad de narrar o representar la realidad latinoamericana a través de la ficción que, como bien expone David Foster –aunque refiriéndose en su estudio específicamente a textos narrativos documentales que abordan personajes “reales” que han sido narrados por novelistas–: “It is this foregrounded attention to the relationship between writing and reality, between narrative and fact, between detached novelist and involved participant that creates a special relationship between this form of documentary narrative and the problematics of fiction in Latin America” (5).

Uno de los personajes, el Presidente de la República de Colombia en la película, muy consciente de la trascendente popularidad de los medios, intenta sacar provecho de la situación y le pide a Santiago Miranda participar en una serie de eventos oficiales del gobierno vestido como el prócer independentista. Es durante uno de estos eventos al que asisten los presidentes de los países bolivarianos, cuando Santiago Miranda, a su vez, se toma en serio su rol y expresa en vivo sus intenciones de terminar la obra inconclusa de Bolívar reuniendo a todos los países que una vez conformaron la Gran Colombia en una sola nación. Para lograr su cometido secuestra al Presidente colombiano y lo lleva como rehén en un viaje por el río Magdalena. Un grupo guerrillero bajo el nombre

² Me parece importante resaltar que el mismo nombre del actor protagonista de la telenovela, “Santiago Miranda”, nos remite nuevamente a la historia ya que está compuesto por el de dos héroes trágicos e importantes de la época independentista. Me refiero a Francisco de Miranda, de quién podríamos decir que Bolívar heredó el germen de las ideas independentistas, y a Santiago Mariño, de quién se ha dicho que Bolívar le debe buena parte de su fama, prestigio y el triunfo de la independencia. Es decir que este personaje en la película de cierta manera encarna la autoridad de estos tres sujetos históricos: Bolívar, Miranda y Mariño.

de EPR (Ejército Popular Revolucionario) aborda el barco para traerle a Miranda la espada de Simón Bolívar como un símbolo de su apoyo y solidaridad a los sueños del libertador. Paralelamente el carnaval de los medios de comunicación va relatando los hechos en las noticias, atrayendo así grupos de personas a la orilla del río Magdalena que manifiestan y esperan el barco donde viene el supuesto Bolívar con el Presidente. Al final, los guerrilleros deciden traicionar las órdenes de este Bolívar reencarnado y matar al Presidente colombiano, pero Miranda y Alejandra (la actriz que actúa en el rol de Manuelita Sáenz en la telenovela) tratan de salvarle la vida, creando un tiroteo en el que trágicamente mueren todos. En ese tiroteo de la escena final el director incluye imágenes históricas de archivo de la lucha armada colombiana, que se presentan mediante un montaje de choque entre la ficción de la película y la realidad de estas imágenes.

En este sentido, cabe resaltar lo señalado por Alicia Ríos en su artículo “Gestar la nación: prensa y cultura en el siglo XIX”, sobre cómo durante el siglo XIX la prensa cumplió un papel primordial en el proceso de gestación de las nuevas Repúblicas:

La prensa fue una de las vías a través de las cuales la clase letrada fue construyendo el ideal nacional y plasmando una nueva manera tanto de pensar como de expresar las nuevas condiciones socio-históricas. A diferencia del impecable aparato legislativo sobre el cual se erigió el Estado, la prensa constituyó el territorio donde podían pensarse y expresarse con mayor libertad dichas condiciones, pues permitía (dentro de ciertos límites) la puesta en discusión de muchos de los problemas que atentaban contra la consolidación republicana [...] (179)

De tal manera, en *Bolívar soy yo* vislumbramos ese mismo espacio en el cual los ciudadanos pueden, con más libertad que en el terreno de la política, discutir problemas sociales y participar de la construcción del “ideal” nacional. Sin embargo, ese espacio que en el siglo XIX fue creado a través de la prensa, en la película se instaura a través de los medios de comunicación, específicamente, la telenovela y las noticias difundidas por los medios masivos. Estos medios son más eficaces de lo que fue la prensa decimonónica para alcanzar a la masa que conforma la sociedad y así consolidar y darle un rumbo a la historia misma obedeciendo a una lógica interna que no está alineada precisamente con la realidad. Específicamente estos medios de comunicación logran conjugar caprichosa y convenientemente la ficción y la realidad usando el prestigio que otorga la supuesta veracidad del relato histórico que ofrecen. Es por eso que en las escenas del filme de forma absurda, aunque verosímil se logran reunir personajes históricos concretos (Bolívar, Manuelita, etc.) con actores representando personajes reales de la política colombiana del momento de la producción de la película. Se hace patente que el juego al final de la película donde esas viejas imágenes de archivo de la lucha armada se despliegan en conjunto con las de un presente que a su vez contiene caracteres históricos decimonónicos, actualiza la revolución de la independencia o “el momento bolivariano” propiamente

dicho y, a su vez, aunque tampoco se corresponden exactamente con el presente porque son imágenes de archivo, las mismas hacen referencia a la continuidad de la historia, a su carácter “incompleto” o repetitivo. Este juego ejemplifica la idea de actualización rizomática de Deleuze, de que el cine no sólo presenta imágenes sino que de alguna manera las conecta para crear un mundo nuevo: “Es como si una imagen en espejo, una fotografía, una tarjeta postal cobraran vida, se independizaran y pasaran a lo actual, sin perjuicio de que la imagen actual vuelva en el espejo, recobre su sitio en la tarjeta postal o en la fotografía, según un doble movimiento de liberación y captura” (98).

Ese mundo nuevo que ha creado el director, a través de un juego de espejos entre diferentes épocas históricas, es su propia versión o re-cuento de la historia, pero al mismo tiempo su interpretación de la situación política y social que le es contemporánea.

Recordemos aquí que uno de los rasgos principales de la narración histórica hasta mediados del siglo pasado fue la de pretender describir los hechos desde una perspectiva supuestamente objetiva. Esto apuntaba a garantizar una transcripción fiel de la “realidad” de los acontecimientos, una selección y reposición veraz de los hechos pasados. A partir de las teorías posestructuralistas, la concepción de la historiografía ha dado un vuelco hacia la relativización de la historia como ciencia en la que ya no se toma al referente histórico como algo tangible, sino más bien como una elaboración, como un “constructo ideológico cultural”, según lo denomina Thomas Lewis (1989). Es justamente una muestra paródica de esta misma relativización de la historia la que puede observarse en la representación que propone Jorge Alí Triana en esta película cuando el actor de la telenovela, Santiago Miranda, se presenta como una parodia de Bolívar, del héroe visionario que puede predecir la supuesta evolución que el resto de los ciudadanos o televidentes no pueden ver. De Certeau dice en su estudio *La escritura de la historia*, que “la historia interviene en el modo de realizar una experimentación crítica de modelos sociológicos, económicos, psicológicos o culturales [...] La historia se convierte en un lugar de ‘control’, donde se ejercita una ‘función de falsificación’” (94).

Si el discurso de la historia es un relato más, su veracidad surge entonces de una posición que se sustenta en la eficacia con la que se produce la “función falsificadora” del texto como también en el prestigio del que lo produce o en la capacidad de representatividad que tiene su relato. Triana pareciera querer evidenciar el sinsentido que muchas veces se esconde detrás de esta “función falsificadora” del discurso histórico, y en su caso específico intenta manifestar y criticar el uso de esta estrategia por parte del gobierno colombiano y la guerrilla para justificar sus acciones frente al pueblo colombiano. Como bien lo ha dicho María Elvira Villamil:

Bolívar soy yo es una crítica de los dirigentes de las diferentes fracciones en conflicto: una denuncia de la élite política colombiana, de los altos mandos militares y de la jefatura guerrillera. A pesar de que Triana expresó su intención de criticar a todos los grupos sociales involucrados, y de no asumir posición alguna, es evidente que el resultado en

Bolívar soy yo no concretiza esta imparcialidad. Su crítica se dirige principalmente hacia la fracción dominante, es decir, hacia los políticos en el poder. Triana no descarta todo índice de seriedad en el tratamiento del referente histórico, y su crítica no engloba a todas las fracciones de igual manera. (247)

O como lo dice el mismo Miranda/Bolívar en su película: “Estamos tan acostumbrados a 170 años de mentiras que una más no se nota. ¿Verdad?” (*Bolívar soy yo*).

¿Pero cuál sería la verdad dentro de esa perspectiva relativista? Ya hemos dicho que para que una narrativa de corte histórico funcione tiene que ser veraz y la historia, por otro lado, puede ser verdadera e interesada adulteración de lo que pasó, aunque basada en documentos. El concepto de verosimilitud entonces corresponde en este caso, aunque sea una verdad sujeta a revisiones, a la interpretación o el prestigio del punto de vista del sujeto, lo que demuestra que en la intención del director hay una difusa y a veces confusa línea divisoria entre realidad, reconstrucción histórica y ficción. Esto se hace patente en la forma en la que el director contesta la pregunta que le hace Oswaldo Osorio en una entrevista sobre el juego existente en *Bolívar soy yo* entre la relación realidad-ficción y verosimilitud:

Pero esto es una metáfora, como una parábola sobre la historia nuestra, porque aparte de ser el actor Santiago Miranda, hay otro problema, es que ese actor siente que tiene un legado que tiene que cumplir, como el de Bolívar, ésa es otra realidad distinta. Una es la del actor que considera que hay que reescribir el guión, otra es la del personaje histórico que piensa que tiene que reescribir la historia, otra la de esa realidad virtual de los medios y de la telenovela y de la noticia, otra la realidad real, también casi virtual, que está en un mundo entre paramilitares, guerrilleros, etc., como en la que vivimos nosotros, y todas esas realidades se conjugan, vienen, van, se mezclan... pienso que en eso está el chiste de la película, en que no sabemos nunca... a mí me gustaría confundir al espectador, el espectador cree que el personaje está loco, cuando luego se da cuenta de que no, de que él es el único cuerdo en todo el devenir del acontecimiento, a la manera de Hamlet, que es un hombre que llega a un universo donde todo el mundo lo considera loco y es el único que está conectando racionalmente la realidad.

Así aunque Osorio explícitamente articula en su pregunta la impresión subjetiva de que en algunos momentos pareciera que algo se le escapara al director entre el paso de la realidad a la ficción (ver entrevista), Triana aclara en su respuesta que esta confusión que puede ser percibida como algo accidental por el público fue premeditada e incluso es lo que él mismo denomina “el chiste de la película”.

FICCIÓN/REALIDAD

Como se ha descrito más arriba, desde el principio de la película el director confronta al receptor con este tema de la relaciones entre realidad y ficción. Bajo tal perspectiva no parece coincidencia que Santiago Miranda esté leyendo justamente *El Quijote* antes de ser fusilado. Tampoco es coincidencia el carácter paródico y el excepcional recurso del perspectivismo que comparten la película y la novela cervantina.³ Si bien en *El Quijote* el juego de perspectivas narrativas es complicado debido a la combinación de los tres “autores” (el narrador cristiano que no refiere al autor real, es decir no a Cervantes sino a un personaje más, el traductor aljamiado y el historiador moro, Cide Hamete), en la película también se produce el mismo juego complejo por tratarse de una ficción (la película misma) que contiene otra ficción (la telenovela) que a su vez se basa en el “discurso histórico”, el cual por su parte, como ya hemos dicho, es considerado otro tipo de ficción en toda aquella línea teórica de la historiografía liderada por Hayden White en los años ochenta. Si el perspectivismo de *El Quijote* es creado a partir del juego de narradores o supuestos autores, en la película surge más bien de la difusa relación entre realidad y ficción creada por los medios de comunicación, desde las crónicas decimonónicas y sus versiones de la historia a los medios masivos actuales con sus formatos taquilleros. Para empezar, como se ha señalado, es una “telenovela” la que ha causado el renacimiento de Simón Bolívar y junto a las acciones del actor Miranda, fueron “los noticieros” los que contribuyeron a crear el revuelo nacional. Quizás esta delicada relación entre ficción y realidad pueda verse como una ecuación entre “actuar” o “dramatizar” y la creación de la “Historia”, como un acto de interpretación, identificación y apropiación al convertir a todos los que están involucrados en ella, incluyendo a los espectadores, en participantes activos y creadores de la identidad nacional.

Esa ambigüedad entre realidad y ficción es recurrente en muchas de las escenas de la película y se hace evidente en el sinsentido de algunos de los diálogos entre los personajes. Por ejemplo, cuando la madre le dice a Miranda: “-Te llamó el Ministro de Defensa para un desfile del bicentenario de tu nacimiento o de tu muerte o algo así [...]” (*Bolívar soy yo*). Este parlamento completamente absurdo –hablar con su propio hijo sobre el “bicentenario” de su muerte o nacimiento–, sólo puede tener sentido justamente porque en él se alude a esa concepción imaginaria o mítica que unifica a los miembros de una nación, que no puede ser objetiva y nunca responde a una lógica tradicional. Tres niveles se entremezclan en el discurso de la madre cuando le habla a su hijo de esa manera: el nivel de la cotidianidad de la conversación con su hijo de

³ Entendamos el término “perspectivismo” como lo ha explicado Ortega y Gasset, para quien el punto de vista se instaure como una de las claves del pensamiento del siglo XX en cuanto a que ese relativismo nos recuerda que la realidad puede tener diferentes lecturas derivadas de infinitos enfoques subjetivos. Ver Ortega y Gasset, “La doctrina del punto de vista”, 93-107.

carne y hueso; el nivel ficcional como personaje de la telenovela, y el nivel histórico como un prócer decimonónico. Este mismo mecanismo lo podemos observar a lo largo del filme en los diálogos de distintos personajes, incluyendo algunos discursos del mismo Miranda, en los que se tornan inconsistentes y borrosos los límites entre realidad y ficción, o incluso se eliminan, de manera “natural” o no premeditada, para estos “miembros de la nación”. La madre, los actores, el presidente, la ministra, los medios de comunicación, etc., incorporan en sus diálogos la ficción, el mito, la historia y sus realidades presentes como si fueran todos uno y lo mismo. Sin embargo, dentro de la trama total de la película todas esas inconsistencias y absurdos tienen sentido ya que ejemplifican la poca necesidad de lógica existente en muchas de las ideas que fundan la identidad o la historia nacional/regional.

Por otro lado, si bien la mayoría de las acciones de Miranda denotan que él mismo se cree el prócer independentista (como puede verse en la mayoría de los diálogos con su madre y con el Presidente), en otras partes, que por lo general suceden en la intimidad, el personaje confiesa “estar consciente” de que todo es una farsa. Un ejemplo de esa vuelta a la cordura ocurre cuando se encuentra con un grupo de niños en el parque del edificio donde vive su madre. Los niños le preguntan: “Es verdad que usted es el Padre de la Patria?” A lo que el personaje responde con mucha sinceridad y claridad: “En la telenovela sí, ¿Por qué?” (*Bolívar soy yo*). También muestra esta cordura cuando le habla a Alejandra-Manuelita de la fuerza que han cobrado sus acciones y palabras tan sólo por el hecho de representar al personaje histórico en la telenovela: “Alejandra, tú crees que yo me creo Bolívar. Ese caballero murió en 1830. La gente me estaba esperando. Ahora soy el sueño frustrado de un continente. Ahora yo soy Bolívar” (*Bolívar soy yo*). Si bien de manera inconsistente a través de la película Miranda vuelve a mostrar signos de lucidez cuando equipara la farsa de su profesión, la actuación, con la de los políticos, podríamos reconocer en esta comparación lo que ya ha dicho Villamil en su artículo sobre el filme:

Es así como, hasta cierto punto, Triana ha hecho pública una discusión política que las clases dominantes (y el presidente de turno, sea Ernesto Samper, Andrés Pastrana o el actual, Álvaro Uribe 2002-2010) le niegan a la población en general. Si bien Triana no ve en su cine una solución a la pobreza de la política colombiana, ni le asigna la tarea de restituir una “totalidad perdida” (Marchan Fiz 92), aún confía en que el arte pueda llevar a cabo alguna transformación a nivel de la superestructura y, por ende, en lo socioeconómico. (246)

Recordemos las lúdicas palabras que Miranda le dice al Presidente colombiano justo después de aceptar la invitación a unos de estos eventos oficiales: “Pero con una condición. Usted se encarga del teatro, yo de la política” (*Bolívar soy yo*). Esos momentos de cordura, dentro de la ambigüedad que acompaña el discurso de Miranda a lo largo

de toda la película, revelan cierta conciencia del personaje al usar el prestigio que el oficialismo le ha otorgado a la ficción de la telenovela para terminar la obra inconclusa de Simón Bolívar.⁴ La fe ciega que la gente le tiene, le hacen sentir que él puede finalizarla y por eso dice: “Si mis enemigos me obligan a decidir entre la realidad y la fantasía, me quedo con la fantasía” (*Bolívar soy yo*). Esta frase manifiesta un enfoque en el que notoriamente se le otorga supremacía a la ficción, sobre los hechos reales. No importa si Miranda mismo se cree Bolívar o no; lo importante es el éxito o el fracaso de sus acciones debido a la autoridad que ha encontrado en la figura de Bolívar y en la investidura del “personaje”.

MITO DEL HOMBRE FUNDADOR

Siendo Bolívar un prócer de tanta relevancia en la historia, no sólo colombiana, sino latinoamericana, me parece que resultará esclarecedor discutir someramente el origen de la conformación de su figura dentro del escenario historiográfico. Hasta 1810 el desarrollo social y político de todo el territorio en el Nuevo Mundo tenía como fin primordial, con diferentes grados de intensidad en diversas regiones, la independencia de la metrópoli europea. A partir de 1830, después de la muerte del “Libertador”, cada una de esas naciones incipientes necesitó conformar un imaginario que la uniera y diferenciara del resto del continente. Díaz Seijas escribe lo siguiente sobre el período de las guerras emancipadoras:

Todas las manifestaciones de revolución parecieran tener un centro de convergencia en Bolívar. Bolívar viene a ser la figura central de toda la acción política y literaria de la independencia. Los políticos, los guerreros, los escritores, los poetas, en fin, la variada gama de una compleja sociedad se mueve en torno a su personalidad de héroe, de hombre de estado y de escritor. El genio de Bolívar lo canaliza todo. Él crea una conciencia histórica, entusiasmo a las grandes masas desheredadas de la colonia y enciende con su oratoria, con sus cartas, con sus proyectos políticos organizativos, con su ejemplo, la llama poderosa de la libertad y de la justicia. (28-9)

No olvidemos, sin embargo, que esta imagen de Bolívar como héroe nacional ha sido contradictoria desde sus principios. Christopher Conway en su estudio sobre el itinerario del culto nacional a Bolívar, muestra cómo la imagen de este héroe, de forma bastante particular y paradójica, se transforma en una especie de fantasma que sustentó y todavía sustenta la idea del “nacionalismo” en gran parte del continente. En 1830 se exilia a Bolívar de Venezuela, y el mismo año él muere solitario en Santa Marta, donde

⁴ En cuanto a esta relación entre realidad-ficción y su verosimilitud en la película véase “Entrevista con Jorge Alí Triana: el inventor de la farsa trágica tropical” (Osorio).

su cuerpo descansó por doce años sin ninguna gloria. Es decir que en un principio la fundación de muchas de las naciones latinoamericanas surgió contradictoriamente entre la iniciativa emancipadora de Simón Bolívar, pero a su vez en contra de su “plan libertador”. El rechazo de esos años a Bolívar y a su proyecto de la unión americana en la Gran Colombia se debió a los diversos intereses políticos que existían entre partidarios del federalismo y el centralismo, así como a tensiones regionales entre los pueblos que integraban la República. Como ha estudiado Conway, la narración de la historia en los años posteriores a la muerte del libertador, entre 1830 y 1842, llevó a cabo la tarea de reconciliar nuevamente a este héroe con el constitucionalismo civil para formar una narrativa histórica fundacional que lo construyera como el “[...] espíritu tutelar de un Estado constitucionalista posgrancolombino”(24). Conway concluye, coincidiendo en este caso con la visión que Triana representa sobre el impacto que tiene la televisión en la Colombia de hoy en día, con que el culto nacional a Bolívar durante la época republicana se construyó por medio de la reconciliación con la imagen de Bolívar a través de su reconstrucción y ficcionalización dentro de la historiografía nacional.

La trama y organización de este filme denotan patentemente la conciencia del director de que cualquier narrativa que involucre a Bolívar es una empresa que supone no tan sólo retratar a un personaje histórico, sino también re-crear una vez más, junto con su biografía, la narrativa histórica de la nación. Como bien le dice en la película el General del ejército colombiano a la Vicepresidenta cuando ésta le pide rescatar el barco donde Miranda/Bolívar tiene secuestrado al Presidente: “No podemos poner en peligro la vida del Presidente, ni la de ...Bolívar.” A lo que la ministra le pregunta atónita “¿Bolívar?” El General responde “Sí, hablo de Bolívar como símbolo. Matar a un símbolo es tan peligroso como contraproducente” (*Bolívar soy yo*).

No es posible evitar aquí realizar un paralelismo con la reciente figura de Hugo Chávez en Venezuela, quien tomó, entre otros aspectos, la imagen de Bolívar como uno de los elementos fundamentales no sólo para sus campañas electorales, su gobierno y su idea de país sino que incluso después de su muerte se le rindieron homenajes por días que fueron cubiertos por todos los medios de comunicación, y en donde abiertamente se lo comparaba con el prócer, invitando y suscitando al pueblo a salir a las calles y participar de todas las conmemoraciones. Su muerte, como en el caso de Bolívar a causa de una enfermedad fatal y en forma tal vez prematura, probablemente contribuyó a cierta idealización de su figura y gestión y al reforzamiento de su asociación con Bolívar, que él mismo procuró en vida. Al igual que el Presidente colombiano utiliza la figura del actor Miranda en la película que analizamos, el partido de oposición al gobierno en la actual Venezuela ha manejado la idea de que el partido político de Chávez, adelantó las elecciones presidenciales para que el nuevo candidato presidencial, Nicolás Maduro, sugerido por el mismo Chávez como “heredero”, pudiera aprovechar esos votos de

un pueblo leal a una imagen idealizada y engrandecida.⁵ La historia en esta película es una reinterpretación del pasado decimonónico y una crítica de la situación política colombiana, que de cierta manera nos recuerdan y pueden relacionarse claramente con ese uso de los recursos del Estado y de la imagen de Bolívar en los acontecimientos de las últimas décadas en Venezuela y quizás también, aunque de forma menos obvia, con circunstancias ocurridas en otros países latinoamericanos.

A través del retrato del prócer venezolano, de la superposición entre el presente narrado en el filme y las alusiones al pasado, Triana cuestiona y pone en perspectiva un rostro de la Historia; busca encontrar una forma de expresar su inconformidad social con el *status quo*, con el gobierno y la lucha armada en la Colombia actual. La superposición de tomas paralelas entre la ficción presente y la reconstrucción histórica del pasado permite al espectador realizar paralelismos entre la historia oficial y la historia de la película. Por ejemplo, al final del filme Triana superpone imágenes de la guerrilla con las del personaje histórico de Páez; y las fuerzas del Estado con la del personaje histórico de Santander. Ambos personajes se presentan como antagonicos al personaje principal que en Bolívar representa a la nación. En el filme, como también se cuenta en la versión oficial de la historia, mientras el personaje de Miranda procura continuar con lo que él suponía había sido el sueño de Simón Bolívar, las fuerzas del gobierno (superpuestas al final con imágenes de Santander), al igual que la guerrilla (superpuesta con imágenes de José Antonio Páez) prefieren dejarse llevar por sus propios intereses y fragmentar el plan original concebido por Miranda/Bolívar. En la funesta resolución que Triana confiere al filme vemos repetirse la misma miopía que en el siglo XIX, debido a los diversos conflictos de intereses, condujeron a la traición a Bolívar y la separación de la Gran Colombia.

A pesar de que la película recurre al humor y la parodia, esta utilización del símbolo bolivariano por diversos intereses a través del relato filmico es lo que conduce al final trágico. Si bien es ocurrente y mordaz advertir cómo los diversos personajes se acercan a Miranda/Bolívar queriendo ver en su imagen un reflejo de sus propios intereses, al final de la película todas esas diversas voluntades colapsan al no encontrar una armonía o una causa común que las unifique. Miranda/Bolívar dice en su discurso a los presidentes de los países bolivarianos: “Porque ustedes no hacen política, ustedes

⁵ Si bien no es juicioso llegar a aseverar que fue tan sólo la imagen de Chávez (quién a su vez, como ya se ha dicho, había empleado la de Bolívar para crear la propia), lo que condujo a obtener el favor popular durante las últimas elecciones presidenciales en Venezuela, no podemos negar que era bastante común encontrar alusiones a Simón Bolívar en los discursos de Chávez, tanto como lo es hoy en día en los discursos de Maduro. Véanse por ejemplo los muchos tweets de Chávez (@Chavezcandanga) que mencionan a Simón Bolívar así como el siguiente ejemplo en recientes palabras de Nicolás Maduro: “Yo cristiano como soy no tengo ninguna duda que el comandante Chávez está en este momento al lado del Libertador”(Argüello).

hacen teatro. Después de mi muerte mi nombre ha sido utilizado para lo peor, para justificar un Golpe de Estado, para ponerle nombre a colegios mediocres, a hospitales que no sirven, a constituciones que no se aplican y hasta para justificar la barbarie de la lucha armada” (*Bolívar soy yo*).

En el contexto de la película, el fervor con que la población colombiana le ha dado acogida a la telenovela “Las amantes del libertador” ha hecho al personaje de Miranda consciente de la fuerza de la ficción. Triana representa en esta narrativa filmica cómo la imagen de Bolívar ha sido apropiada para justificar diversos intereses a través de la historia: por ejemplo, al mostrar que sectores sociales en oposición (como el gobierno colombiano y el Ejército Popular Revolucionario) logran identificarse con ella y utilizarla por igual desde ideologías supuestamente antagónicas. Recordemos el siguiente diálogo entre el comandante del Ejército Popular Revolucionario y Miranda/Bolívar en la película: “Hemos cumplido parte de *sus sueños*, controlamos gran parte del territorio nacional, combatimos el imperialismo con criterio patriótico, destruyendo su infraestructura y somos una fuerza beligerante y autosuficiente” (*Bolívar soy yo*). A lo que con perplejidad Miranda/Bolívar le responde: “Eso no tiene nada que ver con *mis sueños*” (*Bolívar soy yo*, *itálicas mías*).

MUJERES DE LA NACIÓN

Me parece relevante aquí comentar algunos aspectos relacionados con el tema del género en el filme centrándonos en la forma en la que algunos personajes femeninos se relacionan con el “actor/mito”, es decir Miranda/Bolívar. Sabemos que tradicionalmente a través de la historia los espacios pertenecientes a lo femenino y a lo masculino respectivamente han estado delimitados. Si bien en la actualidad estas delimitaciones ya no son tan claras, todavía se asocia al espacio privado del hogar como perteneciente a la mujer, y el escenario social al hombre. Aún hoy en día el poder político y el ámbito de lo público siguen siendo, aunque en menor grado, territorios preferentemente masculinos. Ese espacio social al que la mujer estuvo circunscrita por siglos de historia ha dado pie para subrayar la importancia y las significaciones existentes en la dicotomía espacio público/espacio privado.⁶ Esta distinción se hace patente en el filme si éste se analiza a través del rol principal que desempeña Miranda/Bolívar en la telenovela y en la película y la forma en la que se relaciona con muchos de los personajes femeninos. Los sujetos femeninos se representan claramente dentro del espacio privado, íntimo, pero que a su vez funciona como un motor oculto de la trama del filme. Para examinar este tema nos

⁶ Para indagar más en la problemática de esta dicotomía entre espacio privado/espacio público confróntese el artículo de Carol Pateman dedicado por entero a la distinción de estos conceptos y su relación con la teoría feminista.

centraremos en comentar tres personajes femeninos del filme (Alejandra/Manuelita, la madre de Bolívar y la prostituta) y la forma en la que se relacionan con Miranda/Bolívar.

Es importante resaltar que la película se basa en la filmación de una telenovela, fenómeno mediático mayormente consumido por sujetos femeninos. No parece gratuito que a pesar de que la telenovela “Las amantes del libertador” tiene una base histórica, el director decide presentarla en la forma de una telenovela y no en la de un documental histórico. La falta de exactitud histórica y el título mismo de la telenovela aluden indistintamente a una parte íntima y secreta de la vida del libertador, nuevamente dirigiendo nuestra atención hacia el espacio de lo privado. Se hace obvio que tanto el filme que abordamos como la telenovela dentro de éste no tienen la intención de relatar o recontar aquello ya pronunciado por la historia oficial, sino más bien una historia alternativa de un espacio privado e íntimo al que tradicionalmente ha pertenecido lo femenino.

Empecemos por comentar la forma paródica en la que la actriz principal de la telenovela, Alejandra, quien representa a Manuelita Sáenz, muestra su inconformidad en cuanto al lugar al que la historiografía oficial la ha relegado cuando al principio del filme le dice enojada a Miranda/Bolívar: “El éxito de la novela soy yo, yo, ¡yo!” (*Bolívar soy yo*). Estas palabras de la actriz permiten relacionar esa teoría de “lo femenino” con lo marginal, o lo privado que intenta subvertir un orden patriarcal: el personaje reclama la centralidad de lo femenino o de la mujer. El discurso y las acciones de Manuelita, como el de los otros personajes femeninos de la película, otorgan una pluralidad de perspectivas o discursos periféricos al central, masculino, representados por Bolívar en tanto figura fundacional y por la historiografía oficial que precisamente gira en torno del “héroe”. La “posición” de cada uno de esos personajes femeninos en relación con Bolívar, con el poder central y con otros discursos disidentes cobra importancia y es clave para decodificar los diversos niveles narrativos de la película.

El otro personaje femenino es el de la prostituta con la que Miranda/Bolívar sale a bailar y pasa una noche. Bien sabemos que la imagen de Bolívar se ha erigido claramente a un nivel “mítico”, hasta el punto de perder, dentro del imaginario histórico latinoamericano, sus rasgos humanos, debido en gran parte a que se le ha concedido la función social de fundar una nueva historia, de ser el origen genealógico de la patria. Teniendo en cuenta entonces la importancia fundacional de la imagen de Bolívar en el imaginario latinoamericano, el siguiente diálogo que ocurre mientras la prostituta en la película está viendo un episodio de la telenovela “Las amantes del libertador” al lado de Miranda/Bolívar, adquiere relevancia interpretativa:

Miranda/Bolívar: “No, no, no, que vergüenza, apaga esa mierda...”

Prostituta: “Yo siempre me veo esa novela. Ay, pero si yo siempre veo esa novela. Me gusta”.

Miranda/Bolívar: “Quiero dejar de actuar. Todo eso es tan falso”.

Prostituta: “Falso, pero si esa es la gracia. ¡A mí sí me toca actuar! ¿Vio? A nosotras los clientes nos pagan por sentir. Y nosotras cobramos por no sentir”. (*Bolívar soy yo*)

La prostituta ve la gracia en la “farsa”, en la representación. La farsa es lo que le da trabajo a ella, y lo que también le ha dado trabajo y autoridad a Miranda/Bolívar. Quizás esto se puede relacionar nuevamente con la idea de que sobre una farsa se ha construido la política e incluso la historia latinoamericana. Este diálogo, al estilo de las tradicionales muñecas rusas o matrioskas, reflexiona dentro de la ficción misma sobre la historia y las ficciones que sirven para recrearla, proyectando así la idea de que los actores, los políticos y las prostitutas tienen profesiones equiparables, en el sentido de que los tres implican fingir o representar para poder tener éxito. Los tres pueden ser vistos como “farsa”. A su vez, la vergüenza que siente el actor al ver su actuación en la telenovela hace patente el lugar que tiene la ficción, y sobre todo su relación con la construcción de la historia. A su vez, tanto Alejandra/Manuelita como la prostituta hablan desde la perspectiva de aquellas voces marginales, que a pesar de no cumplir, aparentemente, un rol determinante en la construcción de la historia, han aprendido a desenvolverse y a jugar sagazmente con el rol que esta misma sociedad les ha asignado. El filme pone en evidencia cómo estas figuras, desde su propia marginalidad, son trascendentes a la fundación del mito, en un discurso histórico que precisamente procede a borrarlas para lograr su fin.

Un tercer personaje femenino a destacar es el de la madre de Miranda/Bolívar. Como figura materna, cumple la función de proteger y cuidar a su hijo; sin embargo, esto también aparece en el tono de parodia. Lo que se hace muy notable en los diálogos entre ella y otros personajes de la película es el humor dado por el lidiar con el absurdo de una situación en la que la ficción y realidad, el pasado y el presente se entremezclan con una lógica propia. El siguiente diálogo entre la madre y el hijo es una muestra de cómo interactúan los personajes en la combinación de estas realidades y en esa absurda situación que se genera: “Miranda/Bolívar: ‘No te olvides de plancharme el uniforme de gala, el que usé cuando entré en Quito’. Madre: ‘Claro que sí amor, como no me voy a acordar’” (*Bolívar soy yo*).

La única diferencia entre la madre y el resto de las mujeres que rodean a Miranda/Bolívar es que ella lo sobreprotege y cuida, cumpliendo estrictamente con lo que se esperaría de su rol: es la madre por antonomasia y su *performance* está a la altura mítico-heroica que su hijo representa, como se puede ver en la siguiente cita, dirigida a los vecinos que quieren abusar de la cercanía de “Bolívar” para conseguir favores: “Madre: ‘Ya les he dicho a todos que mientras él no termine la campaña del sur no le queda tiempo para nada’” (*Bolívar soy yo*). Así, en el absurdo de la mezcla de realidades, temporalidades, ficción e historia, el rol de madre también adquiere protagonismo, siempre dentro del encuadre humorístico de la parodia, lo que puede verse así mismo

en la siguiente afirmación del personaje materno: “No es nada fácil ser la madre del Libertador” (*Bolívar soy yo*).

Aunque el tema de género no ocupe un lugar central en el filme, podemos observar en estas mujeres la compleja relación de los sujetos femeninos, y sus diversos grados de subalternidad (Spivak, “Can the subaltern speak?” 295) dentro de la construcción de un espacio histórico claramente dominado por la élite política (evidentemente, masculina), por los altos mandos militares y la jefatura guerrillera (también, de más está decir, masculina). Estas mujeres se nos presentan como una de esas tantas de acción indirecta, o parte de “las mayorías”, mudas para la historia, de las que también habla Martín-Barbero, y nos proporcionan nuevamente un indicio de la perspectiva pluralizante con la que Triana se acerca a la construcción de sus historias.

CONCLUSIONES

Tanto en Colombia, como en Venezuela, y el resto de las repúblicas soñadas como “la Gran Colombia” e incluso toda Latinoamérica, desde niños nos acostumbran a convivir con una figura mítica de Bolívar en la que se encarna al “padre supremo de la patria”. Bolívar es una figura que ha sido apropiada, en distintos momentos y por distintas tendencias políticas, para dar prestigio y sustento a ideales e intereses particulares muy diversos. Como he dicho anteriormente, un ejemplo actual de este uso de la imagen de Bolívar lo encarna el Gobierno en Venezuela, el cual se creó a partir de un grupo de políticos de diferentes fracciones (de derecha, ultra izquierda, izquierda), reunidos para formar el Partido Socialista Unido de Venezuela (PSUV), dando unidad a las posturas muy dispares que lo componían a través de un supuesto “pensamiento bolivariano”. Por ejemplo, la decisión de Chávez de exhumar el cadáver de Bolívar en julio de 2010 (López) y el siguiente texto que el ex presidente venezolano escribió en Twitter muy bien podrían ser parte de uno de los diálogos de esta película: “Levantate Simón, que no es tiempo de morir. ¡De inmediato recordé que Bolívar Vive!” (Sánchez)

Nótese que, a través de diferentes “guiños”, Triana nos dice que la historia latinoamericana sigue repitiendo el mismo conflicto desde principios del siglo XIX. Ciertos intereses personales a través de la historia han presionado para derrocar o apoyar sistemas que no los benefician tanto como quisieran sustentándose en la idea del héroe, que claramente sigue teniendo vigencia hoy día. *Bolívar soy yo* representa una Latinoamérica que desde la época de la independencia ha venido intentando una consolidación social y política pacífica sin mucho éxito. Esa lucha continúa y esa repetitividad histórica es muy patente en la película de Triana en la circularidad de su estructura. Como bien ha dicho Ana Teresa Torres en su libro *La herencia de la tribu*: “Hay pasados que no terminan de irse; el pasado venezolano [latinoamericano] es uno de ellos. La gloria de

la Independencia, siempre dominante en nuestro imaginario, extiende su sombra de presente perpetuo. El futuro siempre será, paradójicamente, pretérito” (11).

La película empieza y termina con las mismas palabras de Miranda: “Corten, corten, corten”. Por medio del recurso desanquilosante de la parodia, esta narrativa fílmica muestra que quizás sea tiempo de “detener la función”, de “cortar” y dejar de repetir las mismas historias, para poder así encontrar la posibilidad de crear un “final” más optimista que el que tuvo el mismo personaje histórico de Simón Bolívar o el que el director nos ofrece. Quizás sea tiempo de “cortar” para vivir el presente y construir a futuro sin los condicionamientos trágicos de la(s) version(es) de una historia tantas veces re-visitada.

BIBLIOGRAFÍA

- Anderson, Benedict. *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Londres: Verso, 1983.
- Argüello, Yefri. “El conductor del pueblo cumple 51 años”. *Yvke Radio Mundial*. 23 nov. 2013. <<http://www.radiomundial.com.ve/article/el-conductor-del-pueblo-cumple-51-a%C3%B1os-audio>>. 7 dic. 2013.
- Bolívar soy yo*. Jorge Alí Triana, dir. Venevisión, 2003.
- Certeau, Michel de. *La escritura de la historia*. México: Universidad Iberoamericana, 1993.
- Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. España: Cátedra, 2006.
- Conway, Christopher. “Itinerario del culto nacional: el fantasma de Bolívar”. *Estudios* 6/12 (1998): 11-28.
- Dávila, Luis Ricardo. *Venezuela: la formación de las identidades políticas. El caso del discurso nacionalista (1920-1945)*. Mérida: Universidad de los Andes, Consejo de publicaciones, 1996.
- Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós, 1987.
- Díaz Seijas, Pedro. *Historia y antología de la literatura venezolana*. (Tomo I). Caracas: Ernesto Armitano Editor, 1986.
- Foster, David William. *Alternate Voices in the Contemporary Latin American Narrative*. Columbia: U of Missouri P, 1995.
- Kantaris, Geoffrey. “Soapsuds and Histrionics. Media, History, and Nation in *Bolívar soy yo*.” *Contemporary Latin American Cinema: Breaking Into the Global Market*. Deborah Shaw, ed. Lanham: Rowman & Littlefield, 2007.
- Lasarte Valcarcel, Javier. “El lado oscuro de Simón Bolívar”. *Estudios* 6/12 (1998): 45-70.
- Lewis, Thomas E. “Hacia una teoría del referente literario”. *Voz y Escritura* 2/3 (1989): 149-176.
- López, Jaime. “Exhuman el cadáver de Simón Bolívar para investigar si fue envenenado con arsénico”. *El mundo.es*. 16 julio 2010. <<http://www.elmundo.es/>

- america/2010/07/16/venezuela/1279300516.html>. 17 julio 2010.
- Martín-Barbero, Jesús y Germán Rey. *Los ejercicios del ver: hegemonía audiovisual y ficción televisiva*. Barcelona: Gedisa, 1999.
- Ortega y Gasset, José. “La doctrina del punto de vista”. *El tema de nuestro tiempo: ni vitalismo ni racionalismo el acaso de las revoluciones, el sentido histórico de la teoría de Einstein*. Madrid: Revista de Occidente, 1923. 93-107.
- Osorio, Oswaldo. “Entrevista con Jorge Alí Triana: el inventor de la farsa trágica tropical”. *Cinefagos.net*. <http://www.cinefagos.net/index.php?option=com_content&view=article&id=57:entrevista-con-jorge-altriana&catid=16:cine-colombiano&Itemid=38>. 24 nov. 2013.
- Pateman, Carol. “Feminist Critiques of the Public/Private Dichotomy.” *Public and Private in Social Life*. Benn y Gauss, eds. Londres: Croom Helm-St. Martin Press, 1983. 281-303.
- Renan, Ernest. “What is a Nation?” *Nation and Narration*. Homi Bhabha, ed. Londres: Routledge, 1990. 148-153.
- Ríos, Alicia. “Gestar la nación: prensa y cultura en el siglo XIX”. *Nación y literatura: itinerarios de la palabra escrita en la cultura venezolana*. Carlos Pacheco, Barrera y Beatriz González Stephan, eds. Caracas: Fundación Bigott, 2006. 177-200.
- Rotker, Susana. “Nation and Mockery: The Oppositional Writings of Simón Bolívar”. *The Places of History. Regionalism Revisited in Latin America*. Doris Sommer, ed. Durham: Duke UP, 1999. 119-133.
- Sánchez, Fabiola. “Chávez no deja descansar ni a Bolívar”. *Larepublica.pe*. 17 julio 2010. <[http://www.larepublica.pe/17-07-2010/Chávez-no-deja-descansar-ni-bolivar](http://www.larepublica.pe/17-07-2010/Chavez-no-deja-descansar-ni-bolivar)>. 28 mayo 2015.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. “Subaltern Studies: Deconstructing Historiography.” *Selected Subaltern Studies*. Oxford: Oxford UP, 1988. 3-32.
- . “Can the Subaltern Speak?” *Marxism and the Interpretation of Culture*. Cary Nelson y Lawrence Grossberg, eds. Urbana: U of Illinois P, 1988. 271-313.
- Torres, Ana Teresa. *La herencia de la tribu: del mito de la independencia a la Revolución Bolivariana*. Caracas: Editorial Alfa, 2009.
- Villamil, María Elvira. “Reflexividad y política en *Bolívar soy yo* de Jorge Alí Triana”. *Romance Quarterly* 57/4 (2010): 245-256.
- White, Hayden. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore: John Hopkins UP.