

## “Hacer cine en Colombia es llorar”



**Palabras al viento.  
Mis sobras completas**

Luis Ospina

Aguilar, Bogotá, 2007, 355 págs.

La mayoría de los libros están en la disyuntiva de justificarse por sí solos o no tener justificación alguna. Cuando se producen libros subsidiarios, que piden del lector no sólo un conocimiento previo sino, incluso, una pasión previa a la lectura, se entra en un territorio peligroso en el que los lectores potenciales forzosamente disminuyen. Tal es el caso inevitable de la mayoría de libros de crítica o de historia de la literatura o de cualquier arte; en esta ocasión nos ocuparemos de la historia del cine y la crítica cinematográfica, o de escritos que pueden ser vistos como documentos de la historia del cine.

En el caso de que se tuviera ante sí un libro de, por poner un ejemplo, Billy Wilder sobre su obra — pese a la importancia del autor —, los lectores potenciales del mismo se limitarían a la comunidad de cinéfilos y, dentro de ella, a los devotos de la obra de Wilder. En este hipotético caso, sin embargo, habría que preguntarse si no todo cinéfilo que merezca el nombre de tal es también devoto de Billy Wilder.



Creo en cambio que se puede ser perfectamente cinéfilo y desconocer por completo la obra cinematográfica de Luis Ospina. Con esta afirmación no quiero menospreciar sus películas. Se trata, creo, de una constatación. Las películas de Ospina, como las de la mayoría de directo-

res de cine colombianos, han sido vistas por una minoría y, probablemente, la mayoría de quienes las han visto las han olvidado. En ese sentido, el libro de Ospina pertenece a aquellos que tienen que justificarse por sí solos y a los que no les basta ser subsidiarios de algo distinto.

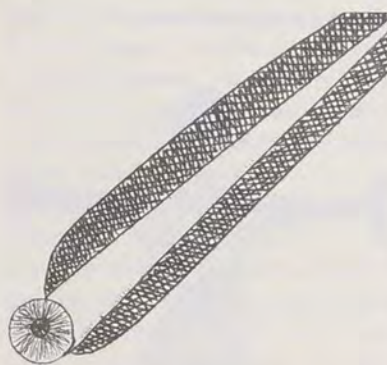
La pasión por la obra de Ospina que Sandro Romero Rey expresa en el prólogo de *Palabras al viento* es, con seguridad, una excepción, motivada en buena parte por la amistad y por el hecho que él ha recorrido con Ospina y con su grupo una parte de su camino intelectual. La afirmación, por ejemplo, con la que empieza el prólogo, de que *Pura sangre* es un clásico indiscutible de la cinematografía nacional, sólo puede estar justificada por una lealtad personal llevada al extremo, puesto que habría que empezar por preguntarse si en Colombia hay una cinematografía nacional.

Para Ospina, la respuesta parece clara. Esa cinematografía nacional — de la que Romero lo ve a él como un clásico — no existe. “En Colombia no hay cine, hay películas” (pág. 49), escribe amargamente Ospina después de hacer un balance de las consecuencias que tuvo para su salud la filmación. De su largometraje anterior, *Pura sangre*, dice también que sólo le dejó pérdidas, como siempre, o casi siempre, ha ocurrido con el cine en Colombia.

De hecho, el libro, en la primera parte en la que Ospina aborda su experiencia personal como cineasta, es en buena parte una larga queja. Sin duda, hay también, sobre todo en el artículo sobre *Soplo de vida*, testimonios de una pasión cinéfila interesante, pero el ducto de la primera parte del libro parece apuntar a una variación de la famosa frase de Mariano José de Larra según la cual “escribir en España es llorar”.

Hacer cine en Colombia, parece decir Ospina, es llorar. Y en ese diagnóstico el director caleño no se limita a hacer un balance de su propia experiencia personal. En “El fracaso de una ilusión. Una historia común y particular del cine colombiano” (págs. 51 y siguientes), Ospina

aborda la historia del cine nacional como la historia de un fracaso continuo, de la que él no se excluye. No se refiere aquí a un fracaso estético — de ello casi que ni puede llegar a hablarse —, sino de los repetidos fracasos económicos que han hecho imposible una producción continua de cine en Colombia.



La queja de Ospina es una queja que se oye con frecuencia en Colombia, no sólo en el ámbito del cine, sino casi en todos los ámbitos del mundo de la cultura. He oído quejarse a pintores, teatreros, escritores y profesores universitarios de las condiciones de su trabajo en Colombia; en algunos casos, pareciera que el esfuerzo por crear una obra, luchando con los impedimentos, terminan por dar paso a un ritual de lamentaciones, con lo que el mundo de la cultura en Colombia tiende a volverse notoriamente aburrido.

Sin embargo, en el caso de Ospina, debe reconocerse que, paralelamente a sus quejas, ha seguido trabajando, recurriendo al video que, según dice, le permitió una segunda vida como cineasta, ya que los costos son claramente menores que los del celuloide. En el libro hay testimonios y reflexiones sobre su producción en video y sobre su trabajo como documentalista; sus reflexiones muchas veces resultan interesantes.

A mí, personalmente, lo que más me ha llamado la atención han sido los dos artículos en torno al “falso documental” sobre el artista apócrifo Pedro Manrique Figueroa, presunto introductor del *collage* en Colombia. Hasta donde logré entender, se trata de un documental sobre un

personaje inventado por los estudiantes de arte Lucas Ospina, François Bücher y Bernardo Ortiz, a quien se le atribuye una curiosa biografía: trabaja en los tranvías hasta que los queman el 9 de abril, luego vende estampas de santos en San Victorino, milita en el Partido Comunista, del que lo expulsan, y al final decide hacerse artista sin lograr mayor reconocimiento.



Presuntamente, Lucas Ospina habría sacado del olvido a Manrique Figueroa en una exposición en 1996 y allí es de donde parte toda la mitología que se crea en torno al personaje. En los artículos de Ospina, se habla de un “falso documental” y se evoca el *Zelig* de Woody Allen. Yo propongo el término de “documental de ficción”, que estaría relacionado con el de “ensayo ficción” que se ha aplicado a algunos cuentos de Borges.

Por otra parte, la tentación de reescribir la historia del arte en Colombia a través de una figura que no existió, pero de la que sus creadores están convencidos que había debido existir, tiene antecedentes ilustres en el campo de la literatura. Los heterónimos de Fernando Pessoa son acaso el ejemplo más notable. Fernando Pessoa decía que él había creado a sus heterónimos Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos y Antonio Mora, para mencionar sólo los más importantes, porque a alguien

que escribía en un país sin literatura no le quedaba otro remedio que inventarse una literatura.

Ospina, y de eso da testimonio el libro, se ha ocupado mucho de juntar los retazos de lo que podría ser una historia del cine en Colombia. Tal vez sería interesante que alguna vez se dedicara a elaborar una historia de lo que hubiera podido ser, en caso de que el país hubiese tenido un desarrollo más favorable al séptimo arte. Ese podría ser otro camino del documental de ficción que, a juzgar por las más de 3.000 entradas que he encontrado en *Google* al buscar a Pedro Manrique Figueroa, le ha dado bastante reconocimiento a Ospina.

Con el libro, en mi caso, Ospina ha logrado al menos una cosa: quiero ver *Tigre de papel*, el documental sobre Pedro Manrique Figueroa, y quiero averiguar más sobre la historia del personaje que, creo, merecería un libro entero.

En los textos de Ospina sobre Manrique Figueroa hay cierta nostalgia sobre los años sesenta y setenta, en los que —dice—, todavía parecía posible cambiar el mundo, mientras que “hoy en día simplemente nos conformamos con salvar el planeta” (pág. 94). Sin duda, se trata de una declaración algo amargada de un representante de una generación que mira con cierta ironía los problemas que se plantean las generaciones posteriores. Tiene el problema, además, de que para salvar el planeta tiene que seguir planteándose el problema de cambiar el mundo, aunque desde perspectivas distintas y más complejas.

En todo caso, la idea —repetida hasta la saciedad y recogida por Ospina— de que en esas décadas por última vez la humanidad pensó que podía cambiar el mundo es más que problemática. Pensé en ello caminando por la ciudad en la que vivo, Berlín, cuando me encontré con un guía turístico que le explicaba a un grupo de jóvenes cómo estaba dividida la ciudad antes de 1989.

Es cierto que en los ochenta hubo un ambiente de desolación, marcado por el recrudescimiento de la

guerra fría al que en algún momento alude Ospina, pero el fin del decenio mostró precisamente que el mundo sí podía cambiarse y transformó por completo la imagen y el mapa de Europa, en algunos casos de manera traumática. Puede que lo de cambiar el mundo muchos se lo imaginaran de manera distinta, pero nadie puede decir que no ha cambiado. Y he hablado sólo de Europa. Porque también habría que pensar en lo que significó la llegada al poder en Sudáfrica de Nelson Mandela, o el fin de las dictaduras militares en América Latina. Y en Colombia, los noventa se iniciaron con el célebre “revolcón” y en los ochenta todo había cambiado, aunque para mal, con el ascenso del narcotráfico y el imperio impune de Pablo Escobar.

Lo que sí se acabó fue la ilusión de una utopía que casi se podía tocar con las manos. Esa utopía, en todo caso, era cuestión de minorías en el mundo capitalista. Por eso tiene sentido pensar en el *collage* como una reconstrucción de ilusiones perdidas como lo sugiere la cita de Kurt Schwitters que Ospina usa como epígrafe de uno de sus textos sobre Manrique Figueroa: “Todo se ha derrumbado y con los fragmentos había que hacer cosas nuevas. El *collage* era como la imagen de la revolución dentro de mí, no como era sino como ha debido ser”.



Aunque el texto de Schwitters no está fechado en el artículo de Ospina, vale la pena recordar que el artista y poeta alemán murió en 1948 y que muchos de sus *collages* son de los años veinte. Esto permitiría establecer una correspondencia entre los años veinte europeos —en los que en muchas ciudades se soñaba con la revolución y en los que Ernst Bloch

escribió *El principio de la utopía*—, y los años sesenta y setenta. Las energías utópicas en Europa y Estados Unidos en los años sesenta y setenta terminaron siendo canalizadas, y buena parte de los representantes del sueño de cambiar el mundo acabaron emprendiendo la marcha a través de las instituciones.

En América Latina se dio, como reacción, la epidemia de las dictaduras militares de los ochenta, al igual que en Europa los años treinta estarían marcados por el fascismo y el nazismo. En todo caso, y la cita de Schwitters parece indicarlo, en Europa las energías utópicas dejaron de existir a más tardar en 1939, con la derrota de los republicanos en la Guerra Civil Española y el estallido de la Segunda Guerra Mundial.

Lo que hubo en los sesenta y los setenta fue una resurrección parcial del espíritu de los años veinte —incluido su espíritu de bohemia artística—. Poner al presunto precursor del *collage* en Colombia a trabajar en esa época es sugerente, y tal vez el dato de que el *Libro de Manuel* —esa novela *collage* de Julio Cortázar— sea de esa época es también algo significativo.

Paro aquí las reflexiones que me ha sugerido la figura de Pedro Manrique Figueroa; podría continuarlas, pero el libro tiene otros aspectos que quiero mencionar así sea de manera lacónica. Hay textos de crítica cinematográfica, dos escritos en colaboración con Hernando Guerrero, otro con Andrés Caicedo y otros en solitario. Esos textos están demasiado pegados al momento en que fueron escritos y eso hace difícil su lectura actual.

Hacia el final, hay una recopilación de cartas dirigidas a Carlos Mayolo y Andrés Caicedo, que pueden tener un interés documental para lo que se ha llamado el grupo de Cali, o Caliwood, teniendo esta última denominación algo que oscila entre la autoironía y el delirio de grandeza. Ospina parece tener la tendencia a crear una especie de mitología en torno al grupo, a lo que le ayuda el hecho de que Andrés Caicedo, a quien dedicó un docu-

mental, se haya convertido en una leyenda para muchos.

RODRIGO ZULETA



## Carrocería verbal

### Modelo 50.

#### Panorama de poetas colombianos nacidos en la década de 1950

Fernando Herrera Gómez

(compilación y prólogo)

Editorial Universidad de Antioquia, Medellín, 2005, 228 págs.

Este libro me permite descubrir que Fernando Herrera Gómez, además de buen poeta, es prosista entretenido y (lo más importante) de fina reflexión. Su prólogo tiene seis páginas y en ellas el antólogo nos informa acerca de lo habido y por haber. No lo conozco personalmente, pero a juzgar por estas palabras introductorias se me vuelve una presencia sensata. Además, el autor no se incluye en el libro que se le fue armando como de casualidad; tampoco ha aceptado, como muchos otros, que la editorial lo meta por la puerta falsa pero sin que se entere. Nosotros sabemos muy bien que esas inclusiones están más amarradas que matrimonio de *Las mil y una noches*. La edición de *Modelo 50* es decorosa y con bella carátula (portada, perdón) alusiva (seguro que es un auto de La Habana, año 1956). Digo todo esto porque el libro *Sanguinas* (de Fernando Herrera Gómez) recibió el Premio Eduardo Cote Lamus y fue —no sé cómo poner esto en palabras— sanguinariamente editado en 2002.

Las coordenadas de época de estos autores, nacidos entre 1950 y 1959, no conviene repetirlas aquí (remito a las páginas pertinentes), pero quisiera señalar un detalle que le habría dado un horizonte más amplio a la muestra. Los datos bibliográficos ofrecen títulos de poesía, novela, cuento, ensayo, sin indicar el año ni la editorial (excepto en

libros premiados). A veces no resulta claro qué clase de premio ganó quién<sup>1</sup>. Un amigo que hizo una antología de poesía chicana me contestó ante una queja similar: “Los interesados en los títulos, buscarán en la Internet”. Mi religión me prohíbe nadar en esas aguas y soy un anticuado militante pero feliz: administro mi tiempo de lectura y leo en páginas impresas, no en pantallas. Por otro lado, el hecho de que cada autor(a) presente su trío preferido de poemas constituye un procedimiento imaginativo. De este modo nadie podrá acusar a F. H. G. (qué sagaz este poeta antólogo, con su jabón Poncio en las manos) de haber elegido los “peores poemas” de alguien. Pero nos podemos preguntar si los textos de Rubén Vélez (págs. 214-216) provienen de sus libros de poesía o de relatos. En todo caso me recuerdan el extraordinario *Idus de marzo*, de Cabrera Infante<sup>2</sup>. ¿Son poemas los de Rubén Vélez? No parecen, aunque en ellos la poesía —ese juego serio con las palabras— se note a la legua.



Algo distinto sucede con uno de los textos de Andrés Nanclores, específicamente el titulado *Alas*, cuya estrofa final dice así: “Lo que cuenta / es que su vuelo sea alto / para evitar / que su sien / se choque con las balas / o su vida se estrelle con la nada” (pág. 160). Si esto es poesía, *tamos fritos*. Supongo que F. H. G., fiel a sus premisas, aceptó, *chitón boca*, calladito no más, el envío de este autor. Pero se abre la discusión: