

Sobre el cine de la memoria en Colombia, con un acercamiento a *Un tigre de papel*

Daniel Jerónimo Tobón Giraldo / Universidad Nacional de Colombia, Sede Medellín

Resumen

Este artículo utiliza la categoría de cine de la memoria para analizar cómo el cine de ficción reciente en Colombia presenta el pasado. Señala que el cine se ha concentrado en el pasado más cercano, y apuesta por la perspectiva de personajes no-heroicos, la representación elíptica de la violencia y el aura documental. Sin embargo *Un tigre de papel*, de Luis Ospina, muestra que la reconstrucción ficcional de la historia bajo la forma del collage tiene otras posibilidades de establecer una distancia crítica frente a ella y mantener vivo su sentido utópico.

Palabras clave: memoria, historia, cine colombiano, Luis Ospina, collage

Abstract

This essay uses the category of “cinema of memory” to analyze how recent Colombian cinema presents the past. It shows that it has focused in the most recent past addressing the perspective of non-heroic characters, an elliptical representation of violence and documentary aura. However, *A Paper Tiger*, by Luis Ospina, shows that the fictional reconstruction of history through collage has other possibilities of establishing a critical distance from the past and keeping alive its utopian meaning.

Keywords: memory, history, Colombian cinema, collage

1. Dos tigres, dos Figueroas (un plano de situación)

Pedro José Figueroa pintó en 1836 *El Asesinato de Sucre*. En la parte inferior y en primer plano, muestra a Antonio José de Sucre, una figura enorme tirada sobre el camino, con un disparo en la sien, mientras una mula huye. A la izquierda, hombres con armas largas, probablemente los asesinos. A la derecha y en segundo plano, un negro cabalga y levanta la mano en un gesto de espanto. Dominando la sección superior de la pintura, un tigre, rodeado de flores, contempla la escena, con las garras llenas de sangre y un rostro curiosamente antropomórfico en el que parece dibujarse una sonrisa. No hay nada que se le parezca en la pintura republicana ¿Qué hace el tigre ahí? ¿Cuál es su lugar en medio de ese cuadro sobre uno de nuestros tantos asesinatos fundacionales?



Pedro José Figueroa. *Asesinato de Sucre*. 1836. Colección del Banco de la República, Bogotá.

Se suele responder que representa de manera cifrada a José María Obando, apodado El Tigre de Berruecos y sospechoso de ordenar el asesinato. Pero, esta imagen despierta además ciertas conexiones anacrónicas: entre Pedro José Figueroa, el pintor republicano, y Pedro Manrique Figueroa, el artista imaginario que protagoniza *Un tigre de papel* (2007), el falso documental de Luis Ospina; entre historia e imaginación; entre la representación realista y la representación indirecta de la historia de nuestra violencia. Todo se concentra en ese tigre pintado sobre un paisaje en el que conviven la belleza y el horror.

Lo que sigue es un intento de seguir el hilo de esa intuición a través de una recontextualización de la película de Ospina, un esfuerzo por pensarla como si fuera una respuesta -quizá anticipada e involuntaria- a la situación actual del cine de la memoria en Colombia, y a la vez un

recordatorio necesario de cómo la ficción audiovisual puede conectar pasado y presente sin cancelar el momento político ni la perspectiva de largo aliento. Hacerlo permitiría poner de relieve algunos aspectos que no se ven tan nítidamente en la mayor parte de las lecturas del documental de Ospina, que suelen concentrarse en su dimensión epistemológica, es decir, la muy refinada estructura a través de la cual esta película usa y pervierte los efectos de verosimilitud propios del documental. Leer este documental contra el horizonte del cine de memoria permitiría en cambio, mostrar su gesto combativo contra la despolitización del pasado, la seriedad histórica de su juego y el carácter crítico de su nostalgia; quizá, además, nos deje adivinar algo que el actual cine de la memoria podría aprender de él.

2. ¿Qué es el cine de memoria? (un ajuste de enfoque)

El cine tiene una peculiar potencia para dar forma y contenido a la memoria colectiva: puede convertir imágenes en “emblemas de valores e ideas” (Sánchez-Biosca 2006, 14); puede cargarlas de intensidad emocional; puede darle forma narrativa y comunicable a la experiencia subjetiva; puede ofrecer a sus contenidos una cierta duración en el tiempo y multiplicar las ocasiones de su presentación. De ahí que sea factible hablar del cine *en general* como parte activa de la memoria colectiva o de las *culturas del recuerdo*, es decir, de las formas y prácticas culturales a través de las cuales una sociedad lidia con su pasado y lo conecta con (o desliga de) su presente y su futuro.

Pero ¿cómo analizar las formas concretas en las que el cine conforma la memoria colectiva en nuestro contexto? Siguiendo la propuesta de A. Erll y S. Wodianka, propongo usar la categoría de *cine de la memoria* para designar una función social: activar, construir o modificar la memoria colectiva, moldear la presencia del pasado: “el “cine de la memoria” no es tampoco un género cinematográfico en sentido propio, sino en primer lugar un fenómeno social, que puede referirse a diversos géneros cinematográficos y que alude a un tipo de interacción con este contexto sociocultural” (Erll y Wodianka 2008, 7). Una película histórica puede ser considerada cine de la memoria, pero también pueden serlo una comedia, un drama o una película de terror; cualquiera de estos marcos genéricos puede servir a la pretensión de transmitir o reactivar aspectos de la memoria compartida: *Los actores del conflicto* (2008), de L. Duque, trata en clave de comedia los procesos de desmovilización del 2003 en Colombia, y *Apocalipsisur* (2005), de J. Mejía, recupera la experiencia de vivir en los 90 en Medellín utilizando los *topos* narrativos de las películas de carretera. Esto implica que la categoría de cine de memoria es muy amplia, pues abarca buena parte de la producción cinematográfica colombiana, pero esto corresponde a la naturaleza de la cosa, es decir, a la importancia que para nuestro cine ha tenido la representación del pasado.

A. Erll (2008; 2012) ha sostenido que el análisis de esta función de memoria en la cultura popular puede hacerse

siguiendo el hilo de sus formas de circulación en diversos medios, es decir, en términos de memoria comunicativa y no de memoria de almacenamiento, de acuerdo la distinción elaborada por Aleida y Jan Assman entre dos modos complementarios pero diferenciados del recuerdo (2011, 143-158; 2007, 48-56, respectivamente). La primera sirve a las necesidades inmediatas de la existencia, tiene una corta duración y circula por redes intermediales relativamente frágiles. La segunda se apoya en objetos materiales codificados y permite guardar aquello que se ha hecho extraño, lejano o inutilizable de manera inmediata, pero que sirve de trasfondo para autocomprensión a largo plazo de una sociedad. Al analizar las películas en cuanto formas de memoria comunicativa, se trataría de ver cómo activan la memoria reciente siguiendo el hilo de su recepción crítica, las discusiones que despierta, sus diálogos con otras formas de representación del pasado.

Ahora bien, en el caso del cine colombiano hay que notar que rara vez alcanza el impacto social y la circulación que corresponden a un medio realmente masivo. La pobre respuesta del público (queja reiterada de cineastas, analistas y productores) ha exiliado la mayor parte del cine colombiano a esferas de circulación cerradas y despobladas, relativamente lentas: salas especializadas, cineclubs, tiendas de video y rips que circulan en la red, foros de discusión de carácter más bien académico y algunos grupos de entusiastas. Es decir, se mueve en un espacio de circulación que se acerca más, en general, al de la memoria de almacenamiento. La consecuencia de esto para nuestro problema es que en el cine colombiano hay que hablar en general más bien de una *pretensión o potencial de activar la dimensión comunicativa de la memoria colectiva*, incluso si estos no siempre logran actualizarse, lo que implica analizar los modos de presentación del pasado en estas películas. Esto debería al menos ofrecernos una imagen preliminar de sus posibilidades, aunque el análisis de las formas efectivas de recepción y activación de la memoria que de *hecho* logran las películas tendría, sin duda, un interés propio.

Desde este punto de vista, son varias las formas en las que el cine puede ocuparse de la manera en que el pasado interpela la situación contemporánea; por ejemplo tematizando explícitamente la memoria en su narración y puesta en escena, como ocurre con los recuerdos traumáticos que ensombrecen el paisaje de *La Sirga* (2013), de W. Vega, o los fantasmas o experiencias revividas de la protagonista de *Retratos en un mar de mentiras* (2010), de C. Gaviria. También puede, simple y llanamente, referirse a período anterior al momento de su exhibición. Esto ocurre generalmente a través de la representación de acontecimientos reales-particulares (como el infame episodio del collar bomba en PVC-1 (2008)) o de acontecimientos reales-tipo que remiten a situaciones recurrentes (*La playa D. C.* (2013), de J. A. Arango, no es sólo la historia de su protagonista Tomás, sino la de tantos afroamericanos expulsados de las costas del Pacífico por el narcotráfico y el conflicto durante los últimos años). También puede, en una tercera opción, intentar

captar las estructuras generales de una época, su textura, las posibilidades vitales que abre o niega, recurriendo a una suma de acontecimientos-tipo y de reconstrucción de la atmósfera social del período (el entorno de la Medellín de los años 80 en el que transcurre *Sumas y restas* (2004), de V. Gaviria, es tan importante como las aventuras y desventuras de sus protagonistas, que a su vez reflejan las de tantos otros que le hicieron el juego al narcotráfico).

Una última cuestión, antes de pasar a materias más concretas. Hablar de cine de memoria podría parecer el resultado de la aplicación indiscriminada de un término de moda. No creo que este sea el caso. Es necesario hablar de “cine de memoria” justamente porque el cine no nace en el vacío, y en él penetran las preocupaciones de la sociedad. El concepto de memoria se ha hecho cada vez más importante en el país desde su aparición en las ciencias sociales. Tanto los movimientos de víctimas de los 90, así como las exigencias de verdad con las que parte de la sociedad civil enfrentó el proceso de desmovilización de algunos grupos paramilitares en la primera década de este siglo, dieron fuerza a una creciente consciencia pública de que la memoria debe ser parte de cualquier búsqueda de soluciones al conflicto. También promovieron un acelerado proceso de institucionalización del deber de memoria (expresado paradigmáticamente en la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación, en cuyo seno se creó el Grupo de Memoria Histórica en 2007). Proliferan los libros, artículos, cursos y seminarios sobre la memoria, que se ha convertido también en uno de los temas dominantes en las artes plásticas de los últimos dos decenios. Lo extraño sería que no se pudiera hablar del cine de la memoria en Colombia.

3. El cine de memoria en Colombia (varios retratos de grupo)

La categoría de cine de memoria permite realizar una caracterización del cine de ficción en Colombia producido entre 2003 y 2015. No me interesa aquí analizar películas individuales sino alcanzar una mirada de conjunto que permita bosquejar la situación general del cine de memoria en Colombia en términos de las formas del pasado en que se concentra, los modos preferidos de su construcción cinematográfica, las continuidades y las nuevas posibilidades que se abren en el tratamiento de los personajes, los tipos de acontecimientos representados y el tratamiento de la violencia.

Lo primero es la ausencia casi total del cine histórico, en el sentido tradicional de esta adscripción de género. Muy pocas películas en estos últimos años intentan la recreación de acontecimientos concretos y reales situados en un pasado lejano, públicamente conocidos y fundacionales para la identidad nacional. Se pueden contar Roa (2013), de A. Baíz, que narra el magnicidio de Gaitán; *Siempre viva* (2015), de K. López, y *Antes del Fuego* (2015), de L. Mora, que tematizan la toma del Palacio de Justicia en 1986. Parecería

forzado incluir en esta categoría a *Satanás* (2007), también de Baíz, cuya excusa argumental es la masacre de Pozzetto en 1986.

La atención se concentra, por el contrario, en el pasado más reciente. Generalmente, la distancia temporal entre el lanzamiento de la película y el momento en el que se desarrollan las acciones no sobrepasa los diez años. Si nos atenemos a aquellas películas que tratan de acontecimientos reales-concretos, podemos ver que la excusa argumental de *Esto huele mal* (2007), de J. A. Triana, es el atentado al Club El Nogal, ocurrido cuatro años antes. Apenas 3 años separan el estreno de *Silencio en el paraíso* (2011), de C. García, y los falsos positivos en Soacha. *Porfirio* (2011), de A. Landes, traza los días previos a que Porfirio Ramírez, armado con dos granadas, secuestrara un avión en 2005. *Los actores del conflicto* (2008) se ocupa del proceso de desmovilización que tuvo lugar a partir de 2003. *Soñar no cuesta nada* (2006), de R. Triana, ficcionaliza la historia de aquellos soldados que se apropiaron de una millonaria caleta de las FARC en 2003.

En lo que respecta a aquellas cintas que más bien se ocupan de acontecimientos-tipo, esta distancia temporal resulta más difícil de decidir, puesto que se trata de acontecimientos que se han reiterado una y otra vez en diferentes momentos. Sólo se los puede situar cronológicamente si aparece una indicación explícita en la película, como ocurre en *Yo soy otro* (2008), de Ó. Campo, que instala su mundo de atentados y lucha de todos contra todos en el 2002. Muchas otras películas, en cambio, evitan una adscripción temporal evidente, como aquellas que representan víctimas de secuestro, desplazamiento, etc. (*La primera noche* (2003), de L. A. Restrepo; *Karmma* (2006), de O. Pardo; *Postales colombianas* (2011), de R. Coral, o, más recientemente, *Violencia* (2015), de J. Forero).

Es mucho más claro el carácter de *cine de memoria* de aquellas pocas películas que podríamos llamar “de época”, y que sin excepción tratan del período del surgimiento del narcotráfico en Colombia: *El rey* (estrenada en 2004 y obra de J. A. Dorado), *Sumas y restas* y *Apocalipsisur* narran la instalación de la llamada “cultura del narcotráfico” desde las perspectiva que les ofrecen entre veinte y treinta años de distancia histórica, y se preocupan tanto por las vidas de sus protagonistas como por los bruscos cambios sociales y la penetración de la economía del narcotráfico hasta los rincones más íntimos de la vida cotidiana entre los años setenta y los noventa. El caso de *El abrazo de la serpiente* (2015), de C. Guerra, resulta único en el cine colombiano de las últimas décadas, dado que sitúa su acción hace casi un siglo y se sale de los marcos usuales del narcotráfico y el conflicto interno, sin que eso merme en absoluto su pretensión de conectar la situación actual con la larga historia de incompreensión y explotación del mundo indígena.

Otras cuantas películas tematizan *explícitamente* la memoria: *La sombra del caminante* (2005), también de Guerra, *Retratos en un mar de mentiras*, *Saluda al diablo*

de mi parte (2011, de J. F. Orozco) y *La Sirga*. Si bien en *La sombra del caminante* y *Retratos en un mar de mentiras* la distancia temporal es mediana (entre los veinte y los diez años), en *Saluda al diablo de mi parte*, esta es de unos pocos años, y en el caso de *La Sirga* se reduce a unos meses. El caso de *Apocalípsur* es más complejo: su trama central es un viaje por carretera en 1991 que da ocasión a recuerdos de diversos momentos en años anteriores, lo que se suma a la diferencia entre el tiempo interno a la narración y el del estreno de la película para producir la sensación de una suma de estratos temporales.

Algunas investigaciones han puesto en duda la idea de que el cine colombiano tenga como temática única o central la violencia o el conflicto (García López 2013), pero lo cierto es que, prácticamente sin excepciones, el cine de la memoria en Colombia está concentrado en las múltiples variantes del narcotráfico y el conflicto interno. Pareciera que sólo la dimensión negativa y traumática del pasado perdurara y fuera todavía relevante. Hay un siniestro tinte profético en el hecho de que, en medio de sus incertidumbres, la historiografía nacional usualmente considere como el primer largometraje aquel que los Di Domenico realizaron sobre el magnicidio de Rafael Uribe (Zuluaga 2007, 28). La identidad nacional encuentra su referencia constitutiva en la imposibilidad de escapar de este pasado que regresa una y otra vez (Jaramillo Morales 2006; Osorio 2010, 17-20), y al que se busca exorcizar a través de la representación artística.

Estas no son noticias nuevas. Más interesante resulta la apertura de ciertas posibilidades en el tratamiento de este pasado conflictivo, especialmente lo que podríamos llamar un *giro al tono menor*, tanto en términos de personajes como de acontecimientos, formas narrativas y estilo visual. Los héroes prácticamente desaparecen del panorama filmico (quizá el único, y muy discreto, sea el subintendente Jairo Hernando López, protagonista de *PVC-1*, de S. Stathoulopoulos). Su lugar es ocupado, en algunos casos, por los anti-héroes (Pedro Rey, en *El rey*, Gerardo en *Sumas y restas*, o Ángel y Léder en *Saluda al diablo de mi parte*). Pero sobre todo se toman la escena personajes relativamente comunes, que carecen de la excepcionalidad y la disposición a transformar activamente el mundo que caracterizan al héroe. Santiago, en *Sumas y restas*, no es más que un tibio arquitecto antioqueño tan carente de heroísmo como de maldad. En *Apocalípsur*, *Los actores del conflicto*, *PVC-1*, *Retratos en un mar de mentiras*, *Silencio en el paraíso*, *Postales colombianas* y *La playa D.C.* dominan personajes normales puestos en situaciones a veces extremas, sí, pero no insólitas en nuestro contexto. Vale la pena notar, además, el visible esfuerzo de las ficciones más recientes por lograr un tratamiento menos tipificado, más realista y más particularizado de los personajes: no sólo pretenden representar *tipos* sociales sino individualidades concretas, en algunos casos incluso con el aura documental que genera el recurso a actores naturales. Esta aura documental es especialmente fuerte en aquellas películas que se abren a formas narrativas más libres y de ritmo más lento; aunque siguen laxamente una estructura de

resolución de problemas, hay más espacio para momentos y secuencias que no cumplen funciones narrativas, en las que no pasa nada que afecte la historia, y se permiten detener la cámara contemplativamente sobre las vidas y el entorno de los personajes. Un ejemplo extremo sería *Porfirio*, con sus largas secuencias en plano fijo sobre el cuerpo de Porfirio mientras duerme, come o se baña; menos radical, pero también claramente contemplativo, es el estilo de películas como *La sombra del caminante*, *Apocalípsur*, *Silencio en el paraíso*, *La Playa D. C.*, *La Sirga* o *El abrazo de la serpiente*.

El tono menor marca también la elección de los acontecimientos representados. La mayor parte de las películas que podemos incluir bajo la categoría de cine de la memoria en Colombia se ocupa de acontecimientos que no trascienden a la Historia (con mayúscula), aunque sean determinantes para quienes los viven. Incluso películas más propiamente históricas, como *Siempre viva*, prefieren concentrarse no en los personajes más conocidos (digamos, los magistrados o miembros del gobierno que murieron en la toma del Palacio de Justicia), sino en otros que rara vez son mencionados con nombre propio, seres anónimos que no son agentes de la historia sino que la padecen.

De hecho se puede decir que, en general, estas películas privilegian la perspectiva de las víctimas: las ponen en el primer plano, las tratan como personajes centrales y hacen girar las narrativas alrededor de sus problemas. Sólo las películas sobre narcotráfico (Como *Sumas y restas* o *El Rey*) o los thriller de acción (como *Saluda al diablo de mi parte*) dan el papel central a los victimarios. En cambio *Esto huele mal*, *Apocalípsur*, *La milagrosa*, *Los actores del conflicto*, *PVC-1*, *Postales colombiana*, *La Playa D.C.*, *La Sirga*, *Siempre viva*, muestran todos una misma decisión (ejecutada con muy diversos niveles de pericia y de éxito) de poner al espectador del lado de las víctimas, de mostrar las cosas desde su perspectiva y hacer visibles y sensibles los problemas a los que se enfrentan.

Esto es visible, en particular, en el tratamiento de la violencia que algunas de estas películas dejan entrever. En cierto cine del narcotráfico la representación de la violencia es tan espectacular como siempre; en otros géneros, en cambio, se ha hecho cada vez más elusiva e indirecta. El cine colombiano de los años 80 se había decantado por una presentación frontal de la violencia (piénsese en las secuencias de la violación en *Pisingaña* (1985) o el largo travelling sobre los cadáveres que dejó la masacre de las bananeras en *María Cano* (1990), de C. Loboguerrero). El cine reciente, en cambio, prefiere las alusiones ambientales, cuidadosamente elípticas, que a la vez esconden y muestran la violencia física, como ocurre en *La Sirga*, *Porfirio*, *Silencio en el paraíso*, *La sombra del caminante* (López C. 2015; Yepes Muñoz 2016; Zuluaga 2013b). *Oscuro animal* (2016), de F. Guerrero, radicaliza esta estética. El daño físico se hace visible más bien a través de las huellas que deja en las mentes, en los cuerpos y los entornos, o a través de la amenaza que se cierne vagamente en los ambientes de los

personajes, y no tanto como acontecimiento: no un shock que ciega sino un signo por descifrar.

No sólo es importante lo que se representa sino también lo que queda en el fuera de campo. La vida cotidiana, en la que las grandes determinaciones históricas no son más que un eco lejano, determina la orientación de muchas de estas producciones, que se preocupan por poner en escena los efectos que tiene sobre la vida de sus personajes. Rara vez se tocan las condiciones políticas, económicas e históricas que dan origen estructural al conflicto colombiano. Entre las pocas excepciones están quizá *Sumas y restas*, *Yo soy otro*, *Postales colombianas* (aunque de manera muy caricaturesca) y *El abrazo de la serpiente*.

El análisis podría y debería continuar, pero con lo ya dicho basta de momento para llamar la atención sobre una conexión relevante entre la situación cinematográfica y la situación social general: en la medida en que el cine de la memoria en Colombia (en general) toma como foco el pasado reciente y como perspectiva la alineación con las víctimas, hace eco de la manera en la que la sociedad colombiana se articula el uso social del concepto de memoria. Como señalé antes, el deber de memoria y la lucha contra el olvido se convirtieron durante los últimos dos decenios en uno de los ejes centrales de las luchas políticas por el pasado y el presente. El Movimiento de Víctimas de Crímenes de Estado (Movicve), por ejemplo, plantea como una de sus estrategias básicas la dignificación de las víctimas a través del reconocimiento de sus memorias, y el Grupo de Memoria Histórica articuló su misión en términos de

elaborar una narrativa integradora e incluyente sobre las razones para el surgimiento y evolución del conflicto armado interno, sobre los actores e intereses en pugna, así como sobre las memorias que se han gestado en medio del mismo, con opción preferencial por las memorias de las víctimas y por las que han sido hasta ahora suprimidas, subordinadas o silenciadas. (Grupo de Memoria Histórica 2009, 9)

Esta necesidad de una revisión de la historia reciente en clave menor, experiencial y subordinada podría ser llamada una línea de fondo, una orientación compartida que atraviesa procesos sociales y culturales, incluido el cine. Muchas películas se orientan hacia esa lectura del pasado: usan los medios cinematográficos para intentar traducir la experiencia de aquellas víctimas que son arrastradas por los acontecimientos sin jamás conocer sus causas profundas; buscan la empatía de los espectadores con ellas, movilizandolas la capacidad de la ficción narrativa cinematográfica para controlar y modular la atención, para captar la textura emocional de los espacios e interesar a los espectadores en el destino y los avatares de los personajes, para evitar el placer de la violencia espectacularizada y generar, en cambio, compasión.

Todo esto está muy bien, desde luego, pero tiene un precio. Hay límites para lo que se puede mostrar a través

del enfoque casi exclusivo sobre el pasado reciente y las situaciones específicas e individuales, así como la ausencia de articulación con explicaciones más amplias, que permitan la comprensión de las motivaciones históricas y las conexiones estructurales de estas situaciones. Esta poética del tono menor es muy efectiva para alcanzar una perspectiva interna y empática de las situaciones, pero quizá no lo sea tanto para ofrecer un contexto que haga históricamente comprensibles las razones de estos acontecimientos.

Este no debe entenderse como una crítica a estas películas, que es necesario valorar en su concreción particular. Algunas, claro, pueden ser acusadas de seguir demasiado fielmente y sin distancia crítica el discurso oficial sobre el conflicto y las tipologías legales de la victimización. Otras, en cambio, tienen mucho que decirle a nuestra sensibilidad y nuestra inteligencia. El problema surge cuando esta perspectiva oculta otras posibilidades de la ficción y se convierte en un discurso dominante sobre el pasado, que excluye una comprensión más amplia de la historia, que sólo ve lo que ella tiene de aterradora y es ciego a sus dimensiones positivas e incluso emancipatorias, que no se atreve a cuestionar las condiciones de su propio papel mediador y sus presupuestos interpretativos.

En este contexto vale la pena sacar a *Un tigre de papel* de su horizonte de lectura corriente (la tradición del falso documental) y leerla contra el trasfondo del cine de memoria: esto le permite desplegar una nueva capacidad crítica y otro potencial de liberación, una necesidad que valida su gesto intempestivo.

4. *Un tigre de papel: entre memoria e historia (un acercamiento y tres planos detalle)*

[El] salto de tigre hasta el pasado (...) dado bajo el cielo libre de la historia, es el salto dialéctico, como el cual concibió Marx la revolución.

Walter Benjamin, "Sobre el concepto de historia"

Un tigre de papel (2007), de Luis Ospina, se presenta de entrada como un documental que reconstruye la vida de Pedro Manrique Figueroa (PMF), precursor del collage en Colombia, a partir de los recursos convencionales de seguir los rastros documentales que dejó su existencia, solicitar los testimonios de personajes que lo conocieron u oyeron hablar de él, y situar su vida en el contexto de los procesos históricos revolucionarios que marcaron el "corto siglo XX", como lo llamaba Hobsbawm. Comienza en 1934, año del nacimiento de PMF y en el que tienen lugar también el Asesinato de Alejandro I de Yugoslavia, el comienzo de la Gran Marcha de Mao Tse-Tung y el establecimiento del realismo socialista como doctrina artística oficial en la URSS. Continúa, de acuerdo con una estructura cronológica lineal, con cinco secciones dedicadas respectivamente a los

“Años Cero” (1934 -1952), los “Años Rojos” (1952-1957), los “Años Rojos” (1957-1968), los “Años Rosa” (1968-1974) y los “Años Negros” (1974-1981), sirviéndose de los testimonios para situar la vida de PMF en el mutable contexto social y cultural colombiano, desde el Bogotá hasta la aparición del narcotráfico y la intensificación de la represión estatal a comienzos de los años 80.



Fotogramas de la primera parte de *Un tigre de papel*.

Sin embargo, PMF no existió (se trata en realidad un personaje inventado por los artistas Lucas Ospina, Bernardo Ortiz y François Boucher), los testigos mienten descaradamente ante la cámara y los documentos que acreditan su existencia no son más que burdas falsificaciones o reinterpretaciones malintencionadas (y a veces traídas de los cabellos) de otros documentos históricos. *Un tigre de papel* utiliza casi todos los estilemas del género documental (la estructura firmemente cronológica, los intertítulos explicativos, las entrevistas mal iluminadas en plano medio y con ocasionales acercamientos, la alternancia de secciones

testimoniales y fragmentos dedicados a la registrar la obra del artista y los comentarios que suscitó). Se aprovecha de la impresión de verdad y la marca temporal que genera el aura de archivo (documentos a punto de desbaratarse, en los que se ve el paso del tiempo, poemas que salen de cuadernos antiguos y celosamente guardados, imágenes y sonidos que por sus texturas revelan pertenecer a medios técnicos ya obsoletos). Se apoya en la autoridad de los testimoniantes (por la pantalla desfilan, entre muchos otros, Jaime Osorio, Carlos Mayolo, Arturo Alape, Joe Broderick, Jotamario Arbeláez, Vicky Hernández, Juan José Vejarano, Tania Moreno, Beatriz González). Se presenta bajo el pacto de confianza que se establece entre espectadores y documentalista (según el cual esperamos, al ver un documental, una representación fidedigna de la realidad o, cuando menos, un intento honesto de hacerla) y se ampara en la impresión de realidad no mediada de la fotografía y el cine. Pero a lo largo del metraje traiciona a fondo cada una de estas estrategias en un crescendo de absurdos que los lleva hasta la parodia. Como ha sido subrayado en diversas interpretaciones (Cruz Carvajal 2011; Gómez Gutiérrez 2008; López Alzate 2015; Villegas Vélez 2012; Luna y Sourdis 2015), *Un tigre de papel* cuestiona sistemáticamente las pretensiones de verdad del género documental y pone bajo sospecha la posibilidad de una representación neutra y desinteresada del pasado, mostrando en cambio la manera en que la mediación fílmica construye el objeto que, se supone, debería limitarse a registrar.

Se trata, entonces, más bien de una ficción documental, o incluso, en palabras de Ospina, una comedia documental, categorías híbridas que, en todo caso, establecen un puente con el cine de ficción que hemos tratado en la primera parte. Se trata, además, de cine de la memoria, que se refiere al pasado y, a la vez, tematiza los procesos a través de los cuales nos lo representamos. De hecho, la película logra al menos tres cosas relevantes para el conjunto de problemas que plantea la situación actual del cine de la memoria en Colombia.

En primer lugar, muestra algunas de las formas en las que política y vida privada interactúan en un contexto histórico de largo aliento. La estructura inicial de la película, en particular, hace evidente esta conexión. Como ya señalé, *Un tigre de papel* comienza con un prólogo en el que se presentan

tres acontecimientos históricos que coinciden con la fecha de nacimiento de PMF. Estos acontecimientos funcionan como anuncios de tres motivos que reaparecen y se desarrollan, entrelazados, a lo largo de la película: los magnicidios como detonantes de la violencia nacional, la promesa de la revolución, y la pregunta acerca de cuál es la naturaleza de un arte revolucionario. Inmediatamente después, un intertítulo expone los datos de nacimiento de PMF y su estatus de precursor del collage en Colombia, seguido por una frase atribuida a Kurt Schwitters: “Todo se había 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.” La vida de PMF queda así atada, desde su nacimiento y desde el comienzo mismo de la película, a una situación marcada por el entrecruzamiento de violencia-revolución-arte revolucionario, y vinculada por su destino al collage como medio artístico. El collage, a su vez, se anuncia ya como respuesta a la exigencia de Lenin de un arte que captara la realidad “en su dinámica revolucionaria”. Ospina construye así un marco de comprensión que subraya hasta qué punto las revoluciones comunistas y la esperanza de una transformación social radical marcaron la existencia de los individuos de su generación y le abrieron un horizonte dentro del cual perderse y, a veces, encontrarse. La pasión revolucionaria, la atracción cuasi-erótica de la revolución es de hecho un tema que recorre la película y que se hace explícita en la fijación (a la vez romántica y política) de PMF con Rosa Luxemburgo, su amor platónico.

En segundo lugar, la película insiste en mostrar, exhibiendo las costuras de su propia producción, las maneras en las que el recuerdo es producido colectivamente sin que ello signifique que sea falso. Y es que si en lo que se refiere a la existencia de Manrique la película es descarada y evidentemente falsa, en otro nivel se trata de un intento *sincero* de construir la memoria colectiva de la generación del propio Ospina, esa que, dice A. Villegas Vélez (2012), “alcanzó la edad de la razón y de las utopías en las décadas de 1960 y 1970”; esa que vivió los fervores de la revolución comunista y la contracultura hippie, y la misma que sufrió sus desencantos. La figura de PMF funciona así como una especie de comodín (“el amigo imaginario de todos nosotros”, en palabras de Carlos Mayolo) que sirve para exponer la multitud de versiones encontradas, de rumores y decires con los que se configura la imagen mítica de una época vivida; y muestra también la diversidad de situaciones vitales, de posiciones sociales, de posibilidades abiertas por la participación en acontecimientos fundacionales. Al adjudicarle anécdotas pertenecientes a múltiples personajes reales, la película dibuja la imagen compartida y plural de lo que era vivir en Colombia a mediados del siglo XX. PMF se convierte en una especie de imposable testigo omnipresente de la historia, que participa al Bogotazo, asiste a la velada inaugural del nadaísmo en el café El Automático, habla con Camilo Torres la noche antes de que se una el ELN, sufre como amigo la desaparición forzada de Omaira Montoya y vive en las primeras colonias Hippies cerca de Bogotá.

Esta resulta ser una manera un tanto retorcida (pero eficaz) de someter la memoria a algunos de los procesos críticos que generan la historia. B. Sarlo (2006) ha criticado el privilegio del testimonio en primera persona como modo de articulación pública de la memoria en Argentina, y ha defendido el distanciamiento ficcional como herramienta contra la absolutización de la perspectiva subjetiva de la memoria. Algo semejante *hace* la película de Ospina, que se sirve de la ruptura explícita del pacto documental para despertar el escepticismo de los espectadores, tanto frente a los testimonios como a los registros documentales, y los acerca así a la actitud que caracteriza al historiador. En efecto, si bien historia y memoria están estrechamente relacionados, a diferencia de la memoria la historia somete a revisión la representación del pasado y tiene como objeto crear modelos explicativos de este pasado (Ricoeur 1999, 44).

En tercer lugar, la película intenta mostrar la dimensión de futuro de la memoria. Específicamente, hace pasar la lectura de los fragmentos del pasado por un procedimiento de collage que no busca sólo revelar lo que aconteció sino lo que podría haber ocurrido. Recordemos la afirmación de Schwitters citada en el comienzo de la película: “Todo se había 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.” Esta no sólo debería ser leída como un lema para entender la producción artística de PMF sino, sobre todo, como una forma de hacer explícito el principio constructivo que guía a Ospina. Le sirve para intentar responder a la tarea de hacer alumbrar el momento utópico del pasado, de mantener viva la herencia experimental y política de la vanguardia a través de una reinterpretación crítica de sus restos (ideas, personajes, formas artísticas), de la recuperación de esas promesas incumplidas que nos siguen tentando. Con ello se sitúa en la mejor línea del arte de la memoria de talante crítico (Huysen 2002, 276ss.).

La asunción del collage como principio estructural implica una cierta actitud frente a los materiales de archivo de los que se sirve. De un lado, hay un respeto enorme por ellos y su significado histórico, el aura que han ganado con el paso del tiempo. Los créditos finales de la película comienzan así: “Los verdaderos autores de este film, aunque no hayan sido consultados por el uso hecho de su trabajo, son los innumerables camarógrafos desconocidos que nos legaron sus imágenes, sin las cuales no tendríamos memoria”. Esos fragmentos se presentan, de una parte, como objetos preciosos en los que se guarda todo lo que nos queda del pasado, los únicos apoyos posibles para una memoria verdadera. Pero, por otra parte, Ospina se niega a darles el estatus de reliquias que habría que aislar, cada una en su propio nicho, como registros de acontecimientos que constituyeran una historia ya decidida. Más bien, se obliga a tratar cada fragmento como insignificante en sí mismo, y sólo válido por contraposición y choque crítico frente a los demás. De esta manera desestabiliza su sentido o, más bien, lo abre a nuevas interpretaciones vitales, hace vislumbrar la

posibilidad de que un futuro diferente se apropie de estos acontecimientos y reescriba su significado al convertirlo en la génesis de otra cosa; logra que en la conjunción de estos fragmentos del pasado destelle, quizá con un resto de melancolía, el sueño de lo posible.

“Tigre de papel” es una expresión tradicional china a través de la cual Mao Zedong describió el imperialismo norteamericano: “mirado por fuera, parece un tigre, pero está hecho de papel y no aguanta un golpe de viento y lluvia”, “visto como un todo, debemos despreciarlo, pero, en cuanto a cada una de sus partes, debemos tomarlo muy en serio” (Tsetung 1977, 336, 337). Ya Pedro José Figueroa, al mostrar al asesino de Sucre en la figura de ese tigre pintado, convertía la alegoría y la alusión en estrategias artísticas para vencer el terror o, al menos, nombrar sus razones. La ficción documental de Ospina nos propone, quizá, que veamos de la misma manera esa historia nuestra de violencia: no en clave de impotencia melancólica, sino con la mirada transformadora de la comedia y el juego, que se permita recortarla, recomponerla como collage, usar la táctica de tomarse en serio cada uno de los trozos que toma de ella pero sin retroceder ante la imagen total que componen.

Esto no equivale a sugerir que el cine de la memoria esté obligado a volcarse en masa a la creación de falsos documentales, ni que los nuevos intentos de acercarnos cinematográficamente a la experiencia de las víctimas constituyan una tarea desencaminada o inútil. La capacidad

de la ficción narrativa para abrirnos a la vida de los otros es irrenunciable, y negar las ventajas estratégicas de ciertos consensos en la luchas por la memoria, como el que actualmente las centra en la perspectiva de las víctimas, sería caer en la trampa del vanguardismo programático y su ciega necesidad de ruptura con cualquier comunidad real. Ese es un lujo que no podemos darnos, dada la fragilidad de los pocos logros que se han alcanzado y las amenazas a las que están sometidos.

Lo que sugiero más bien es la necesidad de cierto equilibrio reflexivo en el que se mantengan también presentes aquellas formas cinematográficas que, como la película de Ospina, incitan relaciones más distanciadas y críticas con la memoria, más capaces de mantener vivo el sentido utópico de la historia y su carácter abierto. Estas son al menos tan necesarias como las relaciones empáticas y comprensivas con las víctimas. El verdadero riesgo, la pérdida mayor, sería el aplanamiento y la unificación forzada de pluralidad de formas en las que construimos nuestros recuerdos. Una sociedad sólo puede alcanzar consciencia de su propia complejidad a partir del juego dialéctico entre diversas formas de la memoria. La previsión de Luis Ospina fue haber creado una película que, desde antes, con tacto adivinatorio, nos avisaba de estos peligros en los que nos movemos.

Notas

- 1 El concepto de culturas del recuerdo se ha desarrollado a partir del concepto de memoria cultural de Aleida y Jan Assmann (A. Assmann 2011), y recientemente ha sido convertido en un programa de investigación de amplio alcance en Alemania. (Ertl 2012; Seydel 2014) Incluye diversas formas de memoria grupal, ya sea oral, escrita o en imágenes, formalizada o relativamente espontánea, de corta o larga duración, etc., sin confundirlas. Esta articulación amplia, clara y diferenciada resulta particularmente cuando un concepto ha tenido usos tan diversos (y contradictorios) como el de memoria.
- 2 La periodización ya usual en los estudios sobre cine colombiano pone como mojón del cine reciente la ley de cine de 2003, marcado por la estabilización institucional del campo: la profesionalización de la producción, el fortalecimiento de la financiación institucional local e internacional, y una mejora relativa de la distribución (Correa 2012; Luzardo 2015; Rivera Betancur 2014; Osorio 2016; Correa 2011). (2) Si nos atenemos sólo al largo de ficción es porque este constituye el núcleo del canon cinematográfico colombiano (Zuluaga 2013a; Zuluaga 2015) y, en ese sentido, quizá el más relevante en el ámbito de los sistemas de almacenamiento a largo plazo de la memoria cultural. El análisis del documental seguramente permitiría ver otras cosas, al igual que la reiteración de ciertos problemas básicos respecto a la representación de la víctima y el uso crítico de los medios cinematográficos, como sugiere Arias (2015, 2016).
- 3 El carácter político de este largometraje sólo ha sido destacado, creemos, en un muy buen artículo de Luna y Sourdis (2015). No comparto, sin embargo, sus conclusiones, que confían demasiado en que la técnica del collage porta por sí sola el significado político de esta obra.
- 4 El carácter premeditado de esta decisión se revela en el hecho de que, según el texto de la exposición de homenaje realizada por Lucas Ospina, PMF nació en 1929, no en 1934. (Ospina 1996)
- 5 “Quizás esto sirva para entender por qué Ospina afirma que los expertos entrevistados para su película, que aseguran haber conocido a Pedro Manrique Figueroa, no estaban actuando, sino “que todos ellos estaban hablando de alguien, alguien que cambiaba de nombre, de cara, de vida, pero que era siempre el mismo. Ninguno mentía” (Gómez Gutiérrez 2008, 116s.).

- 6 En general, lo mismo vale para su tratamiento de las secuencias que filma él mismo. Muchas son deliberadamente “feas”, mal compuestas o técnicamente imperfectas. Rechaza así la tentación de concentrarse en cada una de ellas por sí mismas, y redirige la atención hacia su conexión con los demás fragmentos.
- 7 La presencia de la utopía no se da sólo a nivel formal, sino que es tematizada explícitamente en los testimonios, sobre todo en aquellos que cierran el documental; por ejemplo uno de los últimos “entrevistados” afirma: “Lo que es verdaderamente utópico es que el capitalismo pueda hacer feliz al hombre”.

Obras citadas

- Arias, Juan Carlos. 2015. “Dar la voz, dislocar la imagen: visibilidad de las víctimas en el documental contemporáneo” *Cuadernos de Cine Colombiano* 23: 90-113.
- _____. 2016. “Imágenes de lo inimaginable: el cine y la memoria del Conflicto”. En *Archivo, memoria y presente en el cine latinoamericano*, editado por Mauricio Durán Castro y Claudia Salamanca, 155-68. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Assmann, Aleida. 2011. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas: Editora Unicamp.
- Assmann, Jan. 2007. *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: Beck.
- Correa, Julián David. 2011. “¿Se puede celebrar el cine colombiano?” *Cinémas d’Amérique latine* 19: 106-12.
- _____. 2012. “Cine colombiano en el 2011: persistencia en el debate”. *Cinémas d’Amérique latine* 20: 110-21.
- Cruz Carvajal, Isleni. 2011. “Un tigre de papel: especialmente verdadero, necesariamente falso”. En *Oiga / Vea: sonidos e imágenes de Luis Ospina*, editado por Sandra Chavarrá, Ramiro Arbeláez, y Luis Ospina, 321-27. Cali: Universidad del Valle.
- Erlil, Astrid. 2008. “Literature, Film, and the Mediality of Cultural Memory”. En *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, editado por Astrid Erlil, Ansgar Nünning y Sara B. Young, 389-97. Berlin / New York: Walter de Gruyter.
- _____. 2012. *Memoria colectiva y culturas del recuerdo: estudio introductorio*. Traducido por Tatjana Louis y Johanna Córdoba. Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Lenguajes y Estudios Socioculturales, Centro de Estudios Socioculturales e Internacionales, Ediciones Uniandes.
- Erlil, Astrid, y Stephanie Wodianka. 2008. “Einleitung: Phänomenologie und Methodologie des ,Erinnerungsfilms’”. En *Film und kulturelle Erinnerung. Plurimediale Konstellationen*, editado por Astrid Erlil y Stephanie Wodianka, 1-20. Berlin/New York: Walter de Gruyter.
- García López, Sandra Jubelly. 2013. “Los tres ojos del cíclope”. *Poliantea* 17: 173-98.
- Gómez Gutiérrez, Felipe. 2008. “Radiografía de una momia: la verdad y la mentira en Un tigre de papel de Luis Ospina”. *Tiresias* 2: 111-127.
- Grupo de Memoria Histórica. 2009. *Recordar y narrar el conflicto*. Bogotá: Fotoletras.
- Huyssen, Andreas. 2002. *En busca del futuro perdido : cultura y memoria en tiempos de globalización*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Jaramillo Morales, Alejandra. 2006. *Nación y melancolía: narrativas de la violencia en Colombia (1995-2005)*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá.
- López Alzate, Yasmín. 2015. “Un tigre de papel (Ospina, 2007): una “ficción documental””. En *Estéticas de la autenticidad: literatura, arte, cine y creación intermedial en Hispanoamérica*, editado por Alba Clemencia Ardila Jaramillo, Sabine Schlickers, y Inke Gunia. Medellín: Fondo Editorial Universidad Eafit.
- López C., Ana María. 2015. “Desplazamientos narrativos en el cine colombiano contemporáneo sobre el conflicto”. *Nuevo Texto Crítico* 28 (51): 233-48.
- Luna, Maria, y Carolina Sourdis. 2015. “Colombian Found Footage: The Tradition of Rupture”. *New Cinemas: Journal of Contemporary Film* 13 (1): 51-64.
- Luzardo, Jaime. 2015. “El Duro Trance del Cine Colombiano”. *cinecolombiano.com*. <http://cinecolombiano.com/el-duro->

trance-del-cine-colombiano/. Accedido agosto 10 de 2016

- Osorio, Oswaldo. 2010. *Realidad y cine colombiano, 1990-2009*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- _____. 2016. "Las burbujas del cine colombiano". En *Por el lente de un cinégrafo. Antología de cine colombiano*, 135-40. Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana.
- Ospina, Lucas. 1996. "Eclosiona un arte : acercamiento a la vida de Pedro Manrique Figueroa". En *Exposición de Homenaje a Pedro Manrique Figueroa: Precursor del collage en Colombia*. Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo.
- Ricoeur, Paul. 1999. *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Traducido por Gabriel Aranzueque. Madrid: Arrecife.
- Rivera Betancur, Jerónimo. 2014. "¿Va el cine colombiano hacia su madurez? Análisis de 10 años de ley de cine en Colombia". *Anagramas* 13 (25): 127-44.
- Sánchez-Biosca, Vicente. 2006. *Cine de historia, cine de memoria: la representación y sus límites*. Madrid: Cátedra.
- Sarlo, Beatriz. 2006. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. México: Siglo XXI Editores.
- Seydel, Ute. 2014. "La constitución de la memoria cultural". *Acta poética* 35 (2): 187-214.
- Tsetung, Mao. 1977. "El imperialismo norteamericano es un tigre de papel". En *Obras Escogidas de Mao Tsetung*, V: 334-38. Pekín: Ediciones en Lenguas Extranjeras.
- Villegas Vélez, Álvaro Andrés. 2012. "Cinéma mentiré: montaje, reflexividad y crítica en Agarrando pueblo y Un tigre de papel". https://www.academia.edu/3749218/Cin%C3%A9ma_mentir%C3%A9_montaje_reflexividad_y_cr%C3%ADtica_en_Agarrando_pueblo_y_Un_tigre_de_papel. Accedido mayo 5 de 2016
- Yepes Muñoz, Rubén Darío. 2016. "Cuerpos actuantes, cuerpos marcados: el conflicto armado colombiano en tres filmes contemporáneos". *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria* 3 (6): 84-103.
- Zuluaga, Pedro Adrián. 2007. *¡Acción! Cine en Colombia*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia / Ministerio de Cultura / Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.
- _____. 2013a. *Cine colombiano: cánones y discursos dominantes*. Bogotá: IDARTES.
- _____. 2013b. "Cine colombiano y reencuadres de la(s) violencia(s)". *Revista Universidad de Antioquia* 312: 115-119.
- _____. 2015. "El cine colombiano: las garras de oro del canon". *Mediaciones*: 150-61.