



QUE LA VERDAD SEA DICHA

ENTREVISTA CON LUIS OSPINA

Creo que hay más relación entre “Un tigre de papel” y “Agarrando pueblo” que en la mera calidad de falso documental y es que hay varias cosas que surgen con una apariencia documental que no es que sea apariencia, en el sentido de que lo que está sucediendo no es espontáneo, sino de que se está hablando de algo ficticio y sin embargo, se conserva una calidad de descubrimiento constante, es decir, es un documental mental, es algo así como un documental mental ¿o no?

Cuando yo hice “Un tigre de papel”, lo hice conscientemente como si quisiera volver a los orígenes, es decir, a “Agarrando Pueblo”. Pensé que ya estaba preparado para volver a expresarme a través de un falso documental. Precisamente lo que me interesaba eran los mecanismos cinematográficos con los cuales supuestamente se dice la verdad y se dice la mentira. Yo pienso que son los mismos; los mismos mecanismos que uno utiliza para decir una verdad documental, los puede utilizar para mentir. Por esos días yo había leído una frase de Kiarostami que decía que, que “*El cine es contar una cantidad de mentiras para llegar a una verdad*”, y pensé que si iba a hacer una película sobre los años 60s y 70s, una etapa que se ha mitificado, ficcionalizado e idealizado, quizá sería a través de la mentira. Pensé que de esta forma se podría llegar a tener una visión retrospectiva de esos años que fuera verdadera, aunque suene como una paradoja decirlo. En “Un tigre de papel” hay algo que se podría llamar nostalgia crítica, porque es que el problema de la nostalgia es que no es crítica. Y a veces la nostalgia no es buena, ¿no? Pienso que hice “Un tigre de papel” porque la gente que no vivió ese momento tiene nostalgia de ese momento; la gente joven quiere saber qué fue eso de mayo del 68, qué era eso de la libertad sexual, o qué era eso de los ideales revolucionarios, o qué era eso de los hippies y las utopías colectivas. Fue la última época en que la humanidad pensó que podía cambiar el mundo mientras que ahora simplemente nos conformamos con “salvar el planeta”. Mi película es sobre la muerte de las utopías. Por eso estoy de acuerdo con Jorge Masetti cuando cerca al final dice que realmente la verdadera utopía es creer que el capitalismo puede hacer feliz al hombre. Por el hecho de que ya no existe el comunismo no quiere decir que debemos seguir ciegamente al capitalismo, es decir, pasar del comunismo al consumismo. Para mí hacer una película sobre Pedro Manrique, era igual que hacer una película sobre Antonio María Valencia, un personaje que estaba muerto hacía años y del cual ni siquiera había una imagen en movimiento cuando se me ocurrió hacer un documental sobre él, aunque si había una cantidad de información y algunas investigaciones. En el caso de Pedro Manrique, aunque nunca existió, también había una investigación previa en el sentido de que las personas que habían trabajado en el proyecto de Manrique,



que eran Lucas Ospina, Francois Bucher y Bernardo Ortiz, con la colaboración de la escritora Carolina Sanín le habían creado una especie de biografía al personaje. Yo partí de esa investigación como material de base para trabajar. Lo que hice fue agarrar ese material y utilizar lo que me servía para mis propósitos, aumentando y adaptando esa materia prima a mi generación y a mis amigos, ya que los creadores de Manrique Figueroa por ser más jóvenes que yo no vivieron los años 60s y 70s de primera mano.

¿Cómo comenzaron ellos con ésto de Manrique Figueroa?

Ellos comenzaron con el proyecto Manrique hace casi 10 años en la Universidad de Los Andes cuando estaban estudiando Arte. Les pidieron una tarea, algo así como: escriban algo sobre su artista preferido, entonces ellos se les hizo como estúpido eso de hacer algo sobre un gran pintor o un artista obvio, entonces dijeron: “más bien inventemos un artista y decimos que ese es nuestro artista preferido”. Una de las intenciones que había detrás de este proyecto es que Manrique Figueroa es un vehículo para contar otras cosas, o sea que es un intento de unos artistas de esconderse detrás de otro artista para decir y hacer cosas, es sobre la desaparición del concepto de artista como tal.

En agosto de 1977, hace 30 años ustedes hicieron “Agarrando pueblo”. En ese momento había un movimiento bastante fuerte en el cine latinoamericano que venía desde los años 60s, estaba Glauber Rocha, estaba “Memorias del subdesarrollo” y, claro, la Nueva Ola francesa. ¿Qué referencia tuvieron ustedes para hacer “Agarrando pueblo”? Porque ustedes (Mayolo y vos) tenían 32 y 28 años respectivamente, y en ese momento, digamos, la película tiene la frescura que uno no puede adjudicar solamente a la edad; tiene una originalidad no sólo en el contexto del cine colombiano sino también en el contexto del cine latinoamericano. ¿Qué los inspiró en ese momento?

Pienso que “Memorias del subdesarrollo” es la mejor película que se ha hecho en Cuba después de la revolución porque precisamente es una película que formalmente juega con todo, es como un collage, a veces parece falso documental, a veces es una ficción, a veces parece una película de la Nueva Ola, a veces parece una película de agitación política. Algo parecido pasa con “Un tigre de papel”. Pero volviendo al origen de “Agarrando pueblo”, es muy raro que Mayolo en su autobiografía diga que nuestro punto de partida había sido un cuento de Ray Bradbury en el que un hombre no quiere dejar tomar una foto de su casa, pero yo no me acuerdo de ese cuento. Yo no me acuerdo de haber leído a Ray Bradbury pues no me gusta leer ciencia ficción y menos me imagino a Mayolo leyéndolo. Creo que eso hace parte de la fantasía de Mayolo, de su ciencia ficción. En fin, hay algo de razón ahí; la película es sobre un tipo que no quiere que le tomen su imagen, pero lo que pasa es que “Agarrando pueblo” era un proyecto que era muy ambicioso, que se llamaba originalmente “El corazón del cine”. Iba a ser una película compuesta de varias películas, por un lado había



un guión de Maiacovski del mismo nombre que íbamos a poner en escena y también iba a haber una parte documental sobre el cine y su exhibición. Nuestra película iba a ser como un ensayo documental del cual “Agarrando Pueblo” era una sólo una parte, un episodio. Pero sólo terminamos lo que ahora se conoce como “Agarrando pueblo” y lo demás quedó en veremos aunque alcanzamos a filmar escenas documentales de las colas de gente que iban a ver “Tiburón” y cosas así. En estos días me encontré el guión original en el que se puede comprobar que la película se iba a componer de más episodios, incluyendo el de Maiacovski. En ese guión se puede comprobar también cuánto era improvisado y cuánto era escrito de antemano.

De alguna manera Mayolo era un actor natural, cuando hacía de director de cine.

Ahí es donde yo descubrí que Mayolo era un gran actor natural, por eso lo seguí utilizando en varias películas. Yo pienso que él fue uno de los primeros actores naturales que hubo en el cine colombiano junto con el protagonista de “Pasado meridiano”.

¿Habían visto falsos documentales antes de hacerla?

A ver, ¿qué habíamos visto que se pareciera a un falso documental? Quizá la primera escena de “El ciudadano Kane”. Aunque viéndolo bien a Mayolo y mí nos influenció mucho un falso documental que nunca vimos en ese momento: “El diario de David Holzman”, de Jim McBride, sobre un tipo que se filma a sí mismo todo el tiempo. Conocíamos la película sólo por las revistas y cuando leímos eso dijimos: “¡qué barraquera este cineasta!” y comenzamos a fantasear con ese tipo de cine. Es que nosotros leíamos mucho sobre lo que se estaba haciendo afuera. En esa época muchas de nuestras influencias nos llegaban únicamente por las revistas porque las películas no llegaban. Por ejemplo, cuando yo estaba en Los Ángeles pude finalmente ver “La hora de los hornos”, película que en Colombia sólo se conocía por las revistas. Y cuando la vi pensé que a Mayolo le gustaría verla pero obviamente en esa época era muy difícil conseguir películas ya que no existía el video. Entonces lo único que pude conseguir fue la grabación de la banda sonora en cinta de carrete abierto y me la traje a Colombia para que Mayolo la oyera por lo menos mientras yo le iba describiendo lo que se veía: “América Latina es un continente en guerra”, recuerdo que era la primera frase de la película y entonces yo le iba contando a él la película como esos narradores japoneses que contaban las películas en la época del cine mudo. En otra ocasión Mayolo se compró un librito que se llamaba “El desencanto”, que era la transcripción de un documental muy importante de los años 70s en España y se nos hizo la putería. Yo sólo pude ver “El desencanto” muchos años después, poco antes de hacer “La desazón suprema”, que en algunas cosas tiene mucho en común con “El desencanto” hasta en el título...



Uno podría aquí decir que “Agarrando pueblo” es un momento de reflexión y de conciencia del cine mismo y que el cine colombiano se conscientiza con Mayolo y Ospina, más con Ospina en la parte formal porque se adelanta ya a tus trabajos posteriores, en especial a “Un tigre de papel”. En “Agarrando pueblo” ya había también una preocupación por el sentido del qué hacer, por un lado es sumamente juguetona y por otro lado es sumamente crítica con las formas del cine. “Agarrando pueblo” es precursora de una estética que se aparta del cine latinoamericano de ese momento...

Nosotros nos rebelamos un poco contra ese cine que prevalecía en Latinoamérica y en el tercer mundo, porque ese cine era impositivo; era hecho por gente que leía teorías políticas y las trataba de poner en práctica, imponiendo esas teorías a la realidades que captaban con la cámara. Era un cine como de cartilla. Nosotros, en cambio, creíamos que el proceso debía ser a la inversa, que la gente era la que debía expresarse a través de uno; para eso se le pone una cámara y un micrófono a alguien, es para que esa persona pueda tener voz e imagen. Yo pienso que en esa época fue cuando comenzó a cuestionarse un poco el aparato cinematográfico en sí, se desmitificaron los instrumentos mismos del cine: la cámara y el micrófono. Por eso no dudamos en mostrar nuestras herramientas, no nos preocupábamos por esconder el micrófono ni ocultar que la realidad que se está registrando es la realidad que crea la cámara. Yo no sé por qué pero el cine es el arte más autorreferencial que hay, más que la poesía, más que la novela. Basta tan sólo ver “El hombre de la cámara” de Vertov, que por cierto fue la película que me impulsó a volverme documentalista, en donde se demuestra esta gran fascinación por los instrumentos cinematográficos. Por primera vez el aparato cinematográfico es el sujeto de toda una película. Era un espejo del cine mismo ¿no? Donde se ve todo, se ve el montaje, se ve la cámara, se ven los lentes, se ven todas las velocidades, todo. A Mayolo y a mí nos gustaba el meta-cine, o sea, hacer cine sobre el cine mismo.

¿Tenían la parte técnica ya definida, es decir, qué parte era en color y parte en blanco y negro?

Sí, eso sí de entrada ya lo sabíamos.

“Agarrando Pueblo” es cine dentro del cine, es una especie de manifiesto ...

Es un manifiesto político–cinematográfico...

¿Cuál es la relación de “Un tigre de papel” con la Historia?

Cuando hice un “Un tigre de papel” me puse a leer bastante sobre la Historia, es decir, ¿cómo se genera la Historia? ¿Por qué la Historia es de los que la



escriben? Entonces yo pensé que asimismo la Historia es del que la filma. Y decidí filmar la Historia usando como pretexto a Pedro Manrique Figueroa, que aunque no existió nos puede revelar una cantidad de verdades que hay alrededor. Es decir, el pretexto es falso pero el contexto es real. Por eso para mí es muy importante el testimonio de Alape que comienza la película porque él dice que la historia se genera a través del rumor. Y que un momento, como el 9 de abril, se vuelve muchos momentos. Asimismo Manrique Figueroa es un rumor, un rumor fantasmal que se va extendiendo y que es corroborado por todos los entrevistados. De ahí que en un principio quería que la película se fuera siempre por las tangentes, que es un recurso que siempre me ha gustado de algunas de las películas de Buñuel como “La Vía Láctea”. En su momento “La Vía Láctea” fue una película muy moderna y asombrosa, se va constantemente por tangentes para convertirse en un ensayo sobre las herejías, en un tratado de teología. Más que una ficción, es un ensayo. Parece casi como una película de Godard. A propósito de esto Buñuel no sé donde dijo que cuando vió “La Chinoise” exclamó: “¡Ya sé cómo hacer “La Vía Láctea!” Sin embargo en el montaje no fui tan radical y me fui por las tangentes menos que como inicialmente había pensado.

¿Por qué?

Pensé que se podía volver un tic o como una cosa muy premeditada y distractora. Quería más bien hacer una película que fuera orgánica, que fuera creciendo a medida que yo la hacía por eso no me limité en ningún sentido y no tuve temor del delirio.

Sin embargo, cuando se hace una biografía hay un imperativo del tiempo que es la cronología: que cuándo nació, que dónde vivió, que cómo murió, etc. ¿Cómo pensaste, entonces, la combinación de lo lineal y lo tangencial?

Es que un punto de partida que yo tenía era que la gente que yo quería que participara con sus testimonios tendría que ser cómplice mío y que además fuera en sí *un personaje*, por su físico o por su forma de hablar, por su pasado o por su gracia. Ese fue el criterio para escoger mis personajes. Por eso recurrí mucho a mis amigos, porque sabía cuánto podían dar y aportar. Yo antes de filmar a cada persona, me reunía con ella y le contaba lo que yo estaba haciendo obviamente con miras a que ellos fueran cómplices con el cuento, o sea que ellos estuvieran dispuestos a hablar de algo que supuestamente es “falso” entre comillas y entonces en esa conversación surgían otros temas que venían al caso. Descubrí, por ejemplo, que los mejores mentirosos son los cineastas, será por tanta mentira que debemos echar para sacar adelante un proyecto. La película también tiene muchas cosas autobiográficas. Mis trabajos cada vez son más autobiográficos aunque sean sobre otra persona; en cada trabajo encuentro un sujeto con el cual tengo muchas cosas en común, como por ejemplo Andrés Caicedo, Lorenzo Jaramillo o Fernando Vallejo. Pienso que “Un tigre de papel”



es también autobiográfica, aunque esta vez es un autobiografía no de una persona sino de una generación, es el balance que hace una generación sobre la época que le tocó en suerte. Por eso en la película hay cosas concretamente autobiográficas, la película que sale ahí que dura un minuto es “El bombardeo a Washington” que hice en UCLA en 1970. En ese momento en que la hice yo no tenía ni idea que ese experimento iba a tener otro destino. Eso me gustó de este trabajo: que uno podía coger cosas que uno tiene como en el cajón de la memoria y las podía reciclar. De alguna forma yo soy como el personaje, como Pedro Manrique Figueroa. Yo estoy un poquito en cada historia que se va contando, algo de mí está por ahí. Todos tenemos algo de Pedro Manrique Figueroa.

¿Cuál fue el momento más crítico que tuviste con el montaje de la película?

El momento más crítico fue cuando me dijeron que me tenían que operar del corazón.

¿No habías terminado?

No, no había terminado. El afán mío era terminar la película porque creía que me iba a morir, De que me tenían que operar me enteré en enero de este año y la operación sólo se pudo hacer a fines de marzo. Durante todos esos meses trabajé febrilmente con mi editor de cabecera Rubén Mendoza y me tocó vivir la muerte de mi amigo Mayolo y de Arturo Alape. Hacía poco también se había muerto el Mono Osorio, quien fue uno de mis más entusiastas colaboradores en la creación de “Un tigre de papel”. Un año aciago. Vi el túnel al final de la luz.

¿Qué otras influencias hay en la película? “Zelig”, por ejemplo.

Todo falso documental depende de la capacidad del espectador de creer su premisa. Pero lo que pasa con “Zelig” es que la premisa es falsa. O sea que no existe un fenómeno fisiológico por el cual uno se va volviendo un camaleón o un clon de la persona que tiene en frente, eso nadie se lo puede creer de entrada, pero lo bueno o lo gracioso que tiene “Zelig” es que a pesar de que uno sabe que eso es falso uno se goza la película. En el caso de “Un Tigre de papel” la premisa no es falsa. Los mejores falsos documentales que he visto comienzan siendo absolutamente creíbles y se van volviendo cada vez más delirantes. Para mí, una obra maestra en el género del falso documental es una película de William Karel, un documentalista francés nacido en Túnez pero trabaja en Francia y hace, sobre todo, documentales históricos, aunque hizo un falso documental que se llama “Dark Side of the Moon” o “Operación Luna” que es sobre el alunizaje de los americanos cuando el Apolo 11. Karel trata de probar con ese documental que todo fue un montaje, nos trata de decir que el alunizaje lo filmó Stanley Kubrick en un estudio a pedido de Nixon y del gobierno norteamericano. Es decir, que todo fue un simulacro para ganar la carrera espacial, lo que ahora se



ha dado en llamar un “falso positivo”. Y lo que es asombroso es que en la película salen personajes de la talla de Henry Kissinger, Donald Rumsfeld y Alexander Haig dando falsos testimonios. Además sale la viuda de Kubrick y su productor corroborando el engaño, Otra de las influencias fundamentales fue Chris Marker. Para mí es el cineasta que más ha desarrollado el concepto del documental como ensayo, además de que se ha ocupado mucho de la política, como en “El fondo del aire es rojo”, la cual volví a ver después de muchos años durante la preparación del “Tigre”. Otra influencia fue la picareza. Pedro Manrique es como El Buscón o como Cosiaca, un personaje que puede ser un pillo y que puede ser un encantador de serpientes que va de un lado para otro y que parece tener el don de la ubicuidad y un particular sentido del humor. Una de las cosas que yo quería hacer en la película era eso que hacen los libros sobre un artista, que sacan en una columna la vida del artista cronológicamente y en la otra lo que estaba pasando en la Historia. Por eso la película es como un *travelling* por la Historia, un *travelling* que comienza en un señor que se llama Pedro Manrique Figueroa y la cámara a veces lo sigue y a veces lo deja a él atrás y se va con la Historia, Siempre vi la película como como un *travelling*, un *travelling* a través de la Historia desde 1934 hasta 1981, año de la misteriosa desaparición del artista. Y también es una comedia, una comedia documental. Que la verdad sea *dicha*”.

Sí, una comedia con algo de tragedia y además la música le imprime cierta gravedad. ¿Cómo encontraste esa música?

Inicialmente yo iba a hacer la película con un compositor, pero por esas cosas de la vida encontré un disco de compositores clásicos colombianos y me topé con un tema que se llama “En el segundo tono” del maestro Gustavo Gaviria. Lo oí y dije: “¡esta es la música de la película!” Encontré que en esa pieza tan corta de tan sólo trece minutos estaban como todas emociones que tocaba la película: había cosas líricas, había cosas como tristes o trágicas, había cosas como exaltantes. Y además tenía su lado minimalista que no competía con la palabra y que podía ir por debajo sin llamar la atención a sí misma.

Es una música que está más en el subconciente . ¿Vos cómo trabajaste esa música?

Cuando contacté al maestro Gaviria para pedirle permiso de usar su composición, él me dio plena libertad para editarla según las exigencias de la película. A veces le cambié la velocidad, en algunos casos la puse al revés.

Algunos documentales tuyos están saturados de música casi como si fuera parte de la dramaturgia.

Es cierto. La música para mí es fundamental en la vida y en el cine. Es quizá el arte que más nos ha colonizado el subconciente, nos la han metido literalmente por las orejas y nos sale por todas partes. Lo que pasa es que uno se ve limitado



en el uso de la música con la que crecimos, más ahora con toda esta pendejada de los derechos de autor. Ni la Historia ni el conocimiento pueden tener dueño. Que quede esto bien claro: mientras no hayan derechos humanos en Colombia, no puede haber derechos de autor.

Vos siempre hacés una referencia autobiográfica en tus películas. ¿Has pensado alguna vez usar la voz en off?

Nunca he hecho un documental con narración de principio a fin. Si usara una voz en off tendría que ser la mía pero como no me gusta mi tono de voz nunca lo he hecho. Yo siempre digo que yo hago documentales con otra gente para que ellos digan lo que yo quiero. “Un tigre de papel” es una película que yo no hubiera podido hacer antes, porque es una película hecha por una persona que ya tiene los años que yo tengo y que ha pasado por las cosas que yo he pasado. Uno sólo puede comenzar a hablar de uno mismo cuando uno ya ha vivido. Es la vida vivida. Asimismo esta es una película que yo no hubiera podido hacer antes de la caída del muro de Berlín. Porque muchos de los participantes de la película eran militantes de izquierda y sólo ahora, cuando todo se ha derrumbado, tienen la capacidad de reírse de sí mismos. Ya no somos tan inocentes en la vida y en el documental. Sabemos que todos los documentales tienen gran parte de manipulación, y que con unas mismas imágenes y unos mismos sonidos, un director puede decir la verdad y otro puede decir la mentira, la prueba de esto son las películas de propaganda política. Por eso cada vez siento menos ganas de filmar. Si yo pudiera hacer películas sólo con material de archivo, las haría. “Un tigre de papel” es básicamente una película de montaje, es un collage de materiales diversos.

Estamos en este momento en un momento del país en el que uno no quiere creer en nada y la posibilidad de que todo sea una mentira es infinitamente mayor a que algo, cualquier cosa sea verdad. Viendo “Un tigre de papel” uno se pregunta “este tipo, el director, ¿qué es lo que piensa de la vida?” ¿Uno en qué puede creer? Vos decís que uno se conforma ahora con “salvar el planeta” y al mismo tiempo sabe que el deseo de cambiar el mundo siempre se envilece a final de cuentas. Pedro Manrique es un personaje casi shakesperiano, porque es que es una ebullición de cosas, es una imagen de la humanidad ambigua...

Claro que sí, eso era lo que hacía Shakespeare con la Historia: él agarraba a los olvidados por la historia y los volvía personajes ¿no? Todos estos personajes, por ejemplo, Rosenkrantz y Guildenstern, Shakespeare los vuelve protagonistas en un momento dado. Y si Shakespeare no hubiera hecho esto con ellos nadie se acordaría de ellos. Lo mismo pasa con Pedro Manrique Figueroa en “Un tigre de papel” que a pesar de ser una creación, una invención, sirve para rescatar del olvido a aquellos artistas que teniendo un potencial para la creación se



**Luis.
Ospina**

Centro de documentación digital

perdieron por caminos de poca fortuna y de fracaso por no poseer el suficiente talento o astucia para triunfar.

*Entrevista realizada por Santiago Andrés Gómez y Carlos Eduardo Henao
Medellín, septiembre de 2007
Revista Kinetoscopio No. 80,
Diciembre-febrero 2008.*