



**Radiografía de una momia:
el salto al vacío en *Un tigre de papel* de Luis Ospina**

Por Felipe Gómez Gutiérrez*

Resumen: *Un tigre de papel*, la más reciente película documental del director colombiano Luis Ospina, propone la construcción de una biografía del desaparecido artista Pedro Manrique Figueroa, precursor del collage en Colombia. La filiación de esta película con el género del *fake documentary* hace posible algo que va más allá de la pregunta por la verdadera identidad o existencia del artista: la meditación sobre la decepción de la que son capaces los medios audiovisuales y sobre aquello que ocupa el vacío que queda tras la desaparición de la ilusa verdad única planteada por la modernidad.

Luis Ospina es el reconocido director colombiano de películas documentales como *La desazón suprema: retrato incesante de Fernando Vallejo* (2003), argumentales de ficción como *Pura sangre* (1982) y *Soplo de vida* (*Souffle de vie*, 1999), y películas que desafían los límites entre los dos géneros como *Agarrando pueblo* (1977). Su película más reciente, *Un tigre de papel* (2007) ha sido recibida de manera positiva por el público y la crítica en distintos lugares del mundo. Después de ser estrenada como parte de la selección oficial de Documenta Kassel 2007 (Documenta 12), uno de los principales eventos del arte contemporáneo internacional realizado en Alemania, fue galardonada por el Ministerio de Cultura de Colombia con el Premio Nacional de Documental 2007 por su “dominio para moverse entre lo falso y lo verdadero” y su “incursión en la vida cultural, social y política de Colombia de la década de los 30 a los años 80, reflejando imaginativamente las desilusiones y las derrotas de toda una generación”, así como por un tono irónico que “reafirma un punto de vista sarcástico del autor, apoyándose en estrategias de montaje que hacen de la película un virtuosos Collage audiovisual, en donde la mentira termina siendo una verdad poética”.¹

A la fecha, la película ha sido presentada en teatros comerciales, cine clubes, universidades y festivales en varias ciudades de Colombia, así como en ciudades de los Estados Unidos, España, Chile y México, entre otros. Al ofrecerse como un falso

¹ Acta del veredicto, disponible en <<http://www.mincultura.gov.co/eContent/library/documents/DocNewsNo1210DocumentNo1566.PDF>>



documental o *fake documentary*, algunos críticos han visto en *Un tigre de papel* ecos de películas como *Zelig* de Woody Allen, *Forgotten Silver* de Costa Botes y Peter Jackson, *La era del ñandú* de Carlos Sorín, o *This Is Spinal Tap* de Rob Reiner. Sin embargo, *Un tigre de papel* puede estar igualmente relacionada con películas brasileñas que “imitan la película de montaje con una intención de pura fabricación” y que exploran “los límites entre ficción y documental y los puntos ciegos de los géneros”. Ejemplos de los anteriores serían *Triste trópico* (Arthur Omar, 1973), “una invención inspirada por los tics y clichés de las biografías de hombres ilustres” o *Nós que aqui estamos por nós esperamos* (Marcelo Masagão, 1999), “una biografía imaginaria del siglo xx, vaciado de sus acontecimientos, en provecho de las disquisiciones sugeridas por las imágenes [...] sometidas a la lógica de un sujeto imprevisible” (Paranaguá, “Orígenes” 64-5).

Efectivamente, siguiendo las convenciones del *biopic*, el documental recurre a distintos tipos de fuentes y mecanismos provenientes de una multiplicidad de ubicaciones espaciotemporales (una estructura cronológica bastante estricta organizada por períodos; testimonios de autoridades del ámbito cultural colombiano de las décadas de los sesentas y setentas del siglo xx y de algunos expertos o testigos internacionales; la introducción de materiales visuales de archivo y reconstrucciones) para dotar de verosimilitud a su falsa premisa: un perfil biográfico del brillante y enigmático artista Pedro Manrique Figueroa, supuesto precursor del collage en Colombia, desaparecido misteriosamente desde el año 1981.² Mediante una serie de secuencias introductorias que Patricio Guzmán ha calificado como “una ópera luminosa o más bien una zarzuela de un país de locos” (“Un tigre”), Ospina no tarda en comunicar a su audiencia su intención de construir una biografía esquemática del artista, conectando y contextualizando su lugar y fecha de nacimiento (Choachí,

² Esta película está basada en una idea de los artistas Lucas Ospina, François Bucher y Bernardo Ortiz, con la colaboración de la escritora Carolina Sanín.



Colombia, 1929) con eventos que marcarían el destino histórico del siglo xx: el asesinato del rey Alexander I de Yugoslavia, el inicio de la Gran Marcha de Mao o la interpelación de Stalin al Primer Congreso de Escritores Soviéticos.

Como Ospina se lo propone, el objetivo es “crear una historia convincente a través del uso de tácticas documentales creíbles” (“Apuntes” 99). Pero también, a la manera del *fake documentary* más trabajado, *Un tigre de papel* va sembrando pistas (como la acumulación de coincidencias y exageraciones o el evidente carácter falsificado de algunas de sus imágenes y testimonios) que delatan la mentira a lo largo de su recorrido. El género del *fake* definitivamente no es nuevo, y Ospina parece estar dándole la razón a Sicinski cuando éste menciona al paso que hoy en día existe una plétora de películas de este tipo y que sería posible encontrar por lo menos uno en cada festival de cine contemporáneo. Sin embargo, como este último anota, el *fake* se trata quizás del único nuevo género cinematográfico que haya aparecido en los últimos cuarenta años. De manera consistente con el *fake*, la película de Ospina problematiza la presunta objetividad y transparencia de los discursos audiovisuales, así como el potencial para la manipulación de la verdad, aprovechados con frecuencia por los medios masivos y por el documental mismo, exigiéndole mediante este cuestionamiento un nivel más profundo de interacción hermenéutica a la audiencia. Los aportes realizados por Ospina al género en esta película puede que no sean novedosos, pero esto no implica de ninguna manera que el film no tenga méritos propios. Cuando Elena Oroz examina las contribuciones que a su juicio hace la nueva película de Ospina, cita su exhaustiva investigación y recuperación de imágenes de archivo (como aquél rico y delirante fragmento de propaganda para el régimen cubano perteneciente a los primeros momentos de la Revolución, anterior incluso a la formación del ICAIC), el “expresivo y metafórico uso del montaje” (con marcadas influencias de Vertov y del *agit prop* de Santiago Álvarez) ejemplificado en el presunto



found footage de la única película corta firmada por Manrique Figueroa, *El bombardeo de Washington*,³ y la adopción en la película de elementos pertenecientes a la retórica del collage tales como la ironía, la parodia, y el *kitsch* (Oroz).

Hay quienes cuestionan que la película de Ospina pertenezca al género del *fake*, afirmando en cambio que se trata de un documental en el sentido riguroso de la palabra, aunque no lo sea del sujeto propuesto, el artista Pedro Manrique Figueroa. Pues lo que la película de Ospina termina haciendo, a pesar de su explícita tesis inicial, es abrir una oportunidad para volver a contar y a imaginar un período crucial de la historia colombiana contemporánea, desde la guerra civil no declarada que empezó durante la década de los cuarentas y que se intensificó a partir de “El Bogotazo”, pasando por las guerras de guerrillas y los primeros pasos en los setentas de los que luego serían los poderosos carteles de las drogas en los ochentas. Pero esto, como argumenta Sicinski, es precisamente lo que hace el verdadero *fake*: generar historias alternativas que sean especulativas y productivas con relación a metas intelectuales específicas, es decir, “mentir para decir la verdad”.⁴ Cuando los expertos entrevistados en el documental, que aseguran haber conocido a Pedro Manrique Figueroa, aportan sus pequeños fragmentos de memoria personal al retrato del artista evanescente, están reconstituyendo y reevaluando colectivamente la pintura o el retrato de una generación, la cual fue originalmente trazada a lo largo de las líneas ideológicas y partidarias de un mundo que se sumergía en las gélidas aguas de la Guerra Fría. A medida que la imaginación colectiva (re)crea al artista, la presencia de éste actúa sobre aquéllos que le imaginan, infectándoles con su verdad graciosa e irreverente. Así pues, los testigos protagonistas se abren a la posibilidad de una nueva visión retrospectiva

³ Esta brevísima película de montaje es en efecto un premonitorio trabajo experimental creado por Ospina en 1972. Para Bernal (22), se trata de un mini-film inspirado en la teoría surrealista y en Dziga Vertov que pretende crear una ficción con material documental, una ilusión con materiales encontrados. Los puntos de contacto con la obra de Manrique Figueroa son más que evidentes.

⁴ Esta y las demás traducciones que aparecen en este artículo son de quien escribe.



que les exige quitarse los lentes a través de los cuales estos períodos históricos han sido vistos tradicionalmente. Al igual que sucede con los collages de Manrique Figueroa, la nueva imagen que termina apareciendo es capaz de mofarse tanto de la derecha como de la izquierda política, y exhuma a través de ese humor lo que las audiencias contemporáneas perciben como un retrato más verdadero y claro de la época.⁵ De manera análoga, el trabajo de Manrique Figueroa se refleja en *Un tigre de papel* por las evidentes cualidades de collage de esta última, que permiten que el arte y la política, la verdad y la mentira, el documental y la ficción se sitúen uno frente al otro, entremezclándose. El arte, la cultura y la mentira se han transformado entonces en esta película en los pretextos necesarios para que crucemos el espinoso umbral de los reinos del poder, la política, y la historia, armados con una sonrisa y una mente abierta. El mecanismo ya se encontraba presente en el primer trabajo documental de Ospina, *Oiga, vea* (1971, co-dirigido con Carlos Mayolo), en el que los deportes eran el pretexto, pero en esta ocasión se evidencia el grado hasta el cual Ospina ha perfeccionado la técnica a lo largo de sus más de treinta años de carrera. A pesar de este punto de contacto con

⁵ Tuvimos la oportunidad de asistir a la proyección de la película en las ciudades de Medellín (Colombia) y Pittsburgh (EE. UU.). En estas ocasiones, la veracidad o falsedad de los “hechos” pareció tener centralidad durante las discusiones de la audiencia que siguieron a las proyecciones, al menos inicial y brevemente. Una vez que el “engaño” fue descubierto por los espectadores más perspicaces con la ayuda de numerosas pistas que se encuentran distribuidas a lo largo del film, la discusión rápidamente evolucionó hacia temas más profundos como la estructura de collage que tiene la película, la calidad y el efecto de la misma, el papel del texto y la imagen, las relaciones con la historia y la política, etc. Para algunos de los espectadores más inocentes, la aceptación de haber sido “engatusados” dio paso a la risa y a la expresión de un tipo de complicidad después de la cual fueron posibles nuevas relaciones con la película. Esto parece confirmar lo que Ospina escribe en sus notas sobre el uso en este documental de “la mentira para llegar a la verdad”.

* Felipe Gómez Gutiérrez se dedica a la enseñanza para el programa de Estudios Hispánicos en Carnegie Mellon University (EE. UU.). En la actualidad prepara, en co-autoría con Margarita De la Vega Hurtado, un ensayo sobre el desarrollo del Tercer Cine corto y documental en Colombia visto a través de la obra retrospectiva de Ospina, Carlos Mayolo, Marta Rodríguez y Jorge Silva. Ha escrito y publicado, entre otros, un estudio de la película de Ospina *Soplo de vida* (*Souffle de vie*, 1999) y varios otros trabajos sobre miembros del Grupo de Cali, incluyendo la novela/tesis doctoral, “Misterio regio: contracultura y el cadáver de Caicedo” (Universidad de Michigan, EE. UU., 2004).



Oiga, vea, en la carrera de Ospina y en el cine colombiano y latinoamericano el antecesor más directo de *Un tigre de papel* es potencialmente el documental de ficción *Agarrando pueblo*, co-dirigido por Ospina y Mayolo en 1978. Esta película (subtitulada *Los vampiros de la miseria*) es reconocida como una obra que liquidó toda una era del documental latinoamericano (Cruz, "Ospina" 238). Su objetivo era denunciar y acabar con la "pornomiseria", como llamaban Ospina y Mayolo a la tendencia de explotar documentalmente la miseria de los países del "Tercer mundo", adecuándola a las expectativas y los prejuicios de las audiencias locales, y especialmente norteamericanas y europeas durante las décadas de los sesentas y setentas del siglo xx, una situación que se agudizó en Colombia luego de la institución en 1971 de la "ley de sobreprecio". La ley, que establecía que se dividiera proporcionalmente entre los productores, distribuidores y exhibidores de cada corto nacional un porcentaje del aumento sobre las tarifas de las entradas, generó una avalancha de películas mediocres que se beneficiaban de esta explotación mediante una facilista reproducción de la estructura del documental social y el abuso de imágenes por parte de cineastas que se preocupaban por las ganancias monetarias pero no por el desarrollo de una metodología ni por el beneficio de sus "objetos". La situación fue igualmente catalizada por la demanda de "documentales sociales" generada por la audiencia y la crítica de los países del "Primer mundo" luego de mayo de 1968. A raíz de la percibida necesidad de producir en cantidad para cubrir esas demandas, los postulados del Tercer Cine que instaban a trabajar *con* el pueblo fueron consecuentemente malversados durante esta época para hacer de ese pueblo materia prima que se procesaba de manera rápida y superflua, ensamblando un objeto pre-fabricado.

Agarrando pueblo es una parodia dirigida contra los vicios de este tipo de cine "social" y "testimonial" (Cruz, "Agarrando" 281). Mediante un empleo brillante del humor negro, y el concepto de la película dentro de la película, una silenciosa cámara



en blanco y negro ayuda a los espectadores a documentar el itinerario de dos de estos cineastas “vampiros” mientras que ellos inducen, capturan, y recuentan imágenes a color obtenidas de una lista de sujetos marginales urbanos que deben incluir en su producción: mendigos, prostitutas, gaminos o niños de la calle y artistas callejeros, vagabundos, locos, etc. Algunos de estos personajes incluso reciben monedas de los cineastas para que se dejen filmar al natural o para que se representen a sí mismos, en imágenes que hablan de los extremos a los que se llegaba para imitar el famoso corto *Tire die* de Fernando Birri. Una de las secuencias más memorables de la película es cuando el personaje que mora en el lugar que han escogido los productores para la realización de unas tomas prefabricadas interrumpe la filmación, rechazando el dinero que le han ofrecido y secuestrando la dirección de la película tras ahuyentar al equipo de filmación con un machete. Con un segmento testimonial final en el que Ospina y Mayolo entrevistan al “actor”, quedan evidenciadas las opiniones de este sujeto sobre el tipo de cineastas que se alimentan del sudor, la sangre y la miseria de los sujetos marginales. Igualmente, al recurrir a la participación de actores como éste para la creación y el desarrollo de la obra, Ospina y Mayolo se establecen como intelectuales orgánicos que comparten su acceso a los medios de producción y reproducción. Este corto enfatiza el uso de la ficción como una poderosa herramienta del cine militante tal como lo describen Solanas y Getino, es decir, la posibilidad de “que la dimensión documentalista [...] pueda ser enriquecida tanto con la ficción (recreación) como con otros recursos expresivos” con el fin de alcanzar el objetivo mayor de “iluminar testimonialmente (documentalmente) una situación histórica o una situación política concretas”, siempre desde “una política de *construcción y destrucción*, elaborada, criticada, y profundizada en estrecha práctica con el pueblo” (“Prioridad” 461-2). En vez de usar ciegamente la ficción para fortalecer el género documental, en esta película Ospina y Mayolo la usaban para atacar la corrupción que anidaba en él y para abrir al



tiempo el camino a un nuevo tipo de “anti-documental”, el cual paradójicamente iluminaría la verdad a través del uso de la ficción. Este será sin duda el punto de contacto más importante de *Agarrando pueblo* con los trabajos más recientes de Ospina, incluyendo especialmente a *Un tigre de papel*.

Un tigre de papel puede leerse fácilmente como un producto de la posmodernidad. De acuerdo con las categorías sintetizadas por Hayward, es evidente que lo que se halla en esta película de Ospina no se trata simplemente del tipo de pastiche que caracteriza a los documentales posmodernos del *mainstream* (277). Más bien, se trata de un documental oposicional que expresa en términos claros su desespere frente al vacío del abismo recurriendo para hacerlo a la parodia y a un tono irónico frente al estilo, la forma, y el contenido que resulta subversivo, cuando no plenamente anárquico. *Un tigre de papel* subvierte los códigos del documental con un propósito claro, y ensambla en ese proceso diferentes estilos, texturas, géneros y discursos. Usando la plasticidad del video digital y varios recursos computarizados, reconstruye una visión nostálgica del pasado, pero únicamente para rechazarla en tono burlón y sarcástico. Como en los mejores ejemplos del *fake*, Ospina (igual que la obra de Manrique Figueroa) plantea la realidad de una sociedad contemporánea dominada por el simulacro, e incluso de una hiper-realidad que es el simulacro mismo de lo real. Aunque no haya ya una distinción clara entre el original y la copia, y se haya perdido la distinción entre representación y realidad, sí hay memoria (y en esto radica la principal divergencia de la obra de Ospina con los postulados de un tipo de posmodernismo), y es ella la encargada de ocupar el espacio otrora reservado para la verdad.

Frente a la verdad única, monolítica y vertical planteada por la modernidad, la memoria tal como la trabaja Ospina en su obra a partir de los ochentas es a menudo colectiva, dispersa, múltiple y horizontal. Si bien sus trabajos sobre aspectos y



personajes de la ciudad de Cali, así como aquellos sobre el escritor Fernando Vallejo o el artista plástico Lorenzo Jaramillo siguen la línea planteada por Patricio Guzmán en torno a la necesidad imperativa de que los cineastas latinoamericanos tomen la cámara para “realizar una profunda colección de biografías documentales” a una y varias generaciones de creadores importantes (“El olvido”), otras de sus obras, como el documental sobre el escritor Andrés Caicedo o sobre *María*, la primera película del cine colombiano, hacen lo que hace *Un tigre de papel*: reconstruir al artista o la obra ausente mediante la memoria de un colectivo de personajes que tuvo contacto con él/ella. Es esto lo que hace de *Un tigre de papel* uno de esos documentales *fake* que para Juhasz “no sólo reconstruyen sino que construyen”, que “deshacen y hacen reclamos de verdad”, que “subrayan que sí importa quién recuerda y en qué contexto” con relación a la identidad, la historia, la autenticidad y la autoridad (16).

La filiación con *Agarrando pueblo* expresada anteriormente es propuesta por el mismo Ospina (“Apuntes” 100). Las razones para relacionar esa lejana obra con su nueva película incluyen elementos evidentes como la parodia que hace de la realidad y la manera en que entremezcla y entreteje versiones ficcionales y documentales. Pero, a diferencia de documentalistas de su generación como Marta Rodríguez o Patricio Guzmán que han hecho esfuerzos incalculables por mantener viva la utopía sin renunciar a las expresiones de sus raíces culturales ni a las ideologías políticas más bien ortodoxas de los sesentas y setentas, a lo largo de su carrera Ospina se ha venido distanciando de la preocupación por los sujetos marginales para prestarle atención a escritores y artistas del mundo burgués, como en los casos anteriormente mencionados de Vallejo, Caicedo, e incluso Manrique Figueroa. Al mismo tiempo, su trabajo en la silla del director se ha hecho paulatinamente más solitario. El sentido de urgencia también ha desaparecido, pero eso quizás sea un signo de la época que vivimos y es además consecuente con la severa crítica retrospectiva que hacen de esa época las



corrientes de las más recientes generaciones de cineastas colombianos y latinoamericanos, como lo establece el trabajo de Juan Diego Caicedo. Si tomamos en cuenta que *Un tigre de papel* está haciendo de manera original una crítica de las décadas utópicas de los sesentas y setentas, no sería difícil imaginar cómo estaría igualmente distanciándose incluso de *Agarrando pueblo* como su predecesor. Y si así fuera, estaría arrojando a su vez un poco de luz sobre el destino de lo que fue el documental social o del Tercer Cine en Colombia y, por extensión, en Latinoamérica. En *Agarrando pueblo*, como en los postulados del Tercer Cine de Solanas y Getino, la verdad es en teoría una realidad constatable que se encuentra oculta tras la cortina de humo arrojada por los opresores, y el documental debe por lo tanto develar esa cortina, incluso si para hacerlo debe recurrir a la escenificación o la recreación. Según esta nueva lectura, la verdad que nacía con el triunfo del “pueblo” sobre los vampiros de la miseria en *Agarrando pueblo* no existía “allá afuera” propiamente. Esa verdad se trataba de una ilusión generada por la manipulación política y artística.

En *Un tigre de papel*, por otra parte, la verdad como un ente sólido y coherente ya no existe; es más bien una desconcertante desilusión (valga el juego con otra de las obras de Ospina, *De la ilusión al desconcierto*) o un sueño que nunca fue soñado, *a dream always already over*. Como señala Lebow, la mimesis del *mockumentary* termina por revelar la imposibilidad del ideal de aquella supuesta “verdadera realidad” o del “original documental”. La verdad se ofrece más bien como un construcción colectiva que precisa de una mentira mayor para desenmascararse y revelarse no ya como un ente puro y mesiánico sino como un espectro fantasmal hecho de jirones seguramente muy similar a la momia envejecida, muda y enigmática que se nos presenta en la película como otro objeto encontrado entre las obras del Museo Nacional de Colombia y que se especula que puede ser el cuerpo y la obra de Manrique Figueroa. A diferencia de la verdad revelada en *Agarrando pueblo*, esta momia es incapaz de hablar



y de ser reconocida. Su destino es ser un eterno interrogante o pasar, en el mejor de los casos, por una obra de arte, incomprendida e inclasificable. Pedro Manrique Figueroa puede haber desaparecido o puede que no haya existido nunca. Lo que permanece y existe, sin embargo, es su huella que, como una piedrecilla arrojada en un espejo de agua, produce ondas concéntricas que terminan por tocarnos a todos.

Obras citadas

- Bernal J., Augusto, "Luis Ospina: entrevista al desnudo. Caliwood Babilonia", *Arcadia va al cine*, 17 (Nov 1987): 19-24.
- Caicedo, Juan Diego, "Apuntes sobre el género documental y el documental en Colombia: segunda parte", *Kinetoscopio*, 49 (1999): 86-90.
- Cruz Carvajal, Isleni, "Agarrando pueblo", Elena y Díaz López 279-83.
- , "Luis Ospina", *Paranaguá* 236-44.
- Elena, Alberto, y Marina Díaz López (eds.), *Tierra en trance: el cine latinoamericano en 100 películas*, Madrid, Alianza Editorial, 1999.
- Guzmán, Patricio, "Un tigre de papel", Festival Internacional de documentales – FIDOCs 2007, dic. 18 2007, <http://fidocs.uniacc.cl/index.php?option=com_content&task=view&id=57&Itemid=35>
- Guzmán, Patricio. "El olvido como tema central", *La Web de Patricio Guzmán*, dic 20 2007, <<http://www.patricioguzman.com/index.php?page=articulos&aid=8>>
- Hayward, Susan, *Cinema Studies: The Key Concepts*, 2000. Key Guides. London and New York, Routledge, 2001. 2ª ed.
- Juhasz, Alexandra y Jesse Lerner (eds.), *F is for Phony: Fake Documentary and Truth's Undoing*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2006.
- Moreno, Javier, "La obligación, la nostalgia, la derrota y la verdad", *ochoymedio.info*, nov. 15 2007 <<http://www.ochoymedio.info/review/602/Un-tigre-de-papel/>>.
- Oroz, Elena, "Un tigre de papel", *blogs&docs*, nov. 11 2007. nov. 21 2007. <<http://www.blogsandocs.com/docs/?p=159>>.
- Ospina, Luis, "Apuntes para un falso documental", *Palabras al viento: mis sobras completas*, Bogotá, Aguilar, 2007. 97-100.
- Paranaguá, Paulo Antonio (ed.), *Cine documental en América Latina*, Signo e Imagen, Madrid, Cátedra, 2003.
- , "Orígenes, evolución y problemas", *Paranaguá* 13-78.
- Sicinski, Michael, "F is for Phony: Fake Documentary and Truth's Undoing" (reseña), *Cineaste*, Vol. 32 No.3 (Summer 2007), dic. 17 2007, <<http://www.cineaste.com/articles/book-review-f-is-for-phony.htm>>
- Solanas, Fernando y Octavio Getino, "Prioridad del documental", *Paranaguá* 461-3.