

# Radiografía de una momia: la verdad y la mentira en *Un tigre de papel* de Luis Ospina

Felipe Gómez Gutiérrez<sup>1</sup>

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.

Are his stories accurate and true? I  
myself never inquire about their veracity.  
I think of them instead as fiction that, like  
so much of fiction, provides the storyteller  
with the lie through which to expose his  
unspeakable truth.

Philip Roth  
*Operation Shylock: A Confession*

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* (1999), y cortometrajes clásicos del llamado Nuevo Cine Latinoamericano 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 entusiasta por el público y la crítica en distintos

---

<sup>1</sup> Felipe Gómez Gutiérrez enseña para el programa de Estudios Hispánicos en Carnegie Mellon University

lugares del mundo. Después de ser estrenada como parte 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 por 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 virtuoso collage audiovisual, en donde la mentira termina siendo una verdad poética."<sup>2</sup>

Para la fecha en que se escribe esto, 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, Alemania, Francia, España, Chile y México, entre otros. Al ofrecerse como un falso documental o *fake documentary* (es decir, como una película de ficción que imita el estilo documental al tiempo que se anuncia de alguna manera como no documental), críticos y comentaristas entre quienes se cuentan Acosta y Reina 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 brasileras 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" (Paranaguá, *Orígenes* 64). Ejemplos de los anteriores serían *Triste trópico* (Arthur Omar, 1973), "una

---

<sup>2</sup> Acta del veredicto, disponible en <<http://www.mincultura.gov.co/eContent/library/documents/DocNewsNo1210DocumentNo1566.PDF>>. Recientemente, esta obra de Ospina ha recibido otras distinciones internacionales de peso como sendos Premios Especiales del Jurado en el Festival Internacional de Cine de Miami 2008 y el 20 Rencontres Cinemas D'Amérique Latine en Toulouse (Francia).

invención inspirada por los tics y clichés de las biografías de hombres ilustres” (65) o *Nós que aquí estamos por vos 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” (65).

Efectivamente, siguiendo las convenciones del documental biográfico o *biopic*, esta obra de Ospina 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.<sup>3</sup> 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, Colombia, 1934) con eventos que marcarían el destino histórico del siglo xx: el asesinato del rey Alejandro I de Yugoslavia, el inicio de la Gran Marcha de Mao o la interpelación de Stalin al Primer Congreso de Escritores Soviéticos.

Ospina anuncia que se propone “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 (pienso en la acumulación de

---

<sup>3</sup> La película de Ospina está basada en una idea de los artistas Lucas Ospina, François Bucher y Bernardo Ortiz, con la colaboración de la escritora Carolina Sanín.

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 un *fake* 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, uno que ha abierto un gran potencial para divertir y subvertir, y que en el caso colombiano ha sido poco explorado (Reina). 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 a la audiencia mediante este cuestionamiento un nivel más profundo de interacción hermenéutica. Los aportes realizados por Ospina al género en esta película puede que no sean novedosos cuando se le mira desde una óptica global, pero esto no implica de ninguna manera que no sea una importante contribución al cine latinoamericano o que el film no tenga méritos propios. Todo lo contrario. 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* (o material visual presuntamente hallado en archivo) de la única película corta firmada por Manrique Figueroa, *El bombardeo de Washington*,<sup>4</sup> y la adopción en la

---

<sup>4</sup> Esta brevísima película de montaje es de hecho un premonitorio trabajo experimental creado por Ospina en 1972. Para Bernal (22), se trata de un

película de elementos pertenecientes a la retórica del collage tales como la ironía, la parodia, y el kitsch (Oroz).

Como lo hace Moreno, 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.<sup>5</sup> Pues se argumenta que lo que la película de Ospina termina haciendo, a pesar de su explícita tesis inicial, es abrir una oportunidad para contar e imaginar de nuevo 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, según 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, componer "films that lie in order to tell the truth". De hecho, la distinción entre el género documental y el *fake* no es tan clara como por lo general se asume, y así lo argumenta Lebow, pues "documentary is itself already a fake of sorts, insofar as its claims to capturing reality have never yet proven fully authentic, definitive, or incontestable" (Lebow 223). En su razonamiento, Lebow problematiza la versión generalmente aceptada de que el falso documental o *mockumentary* depende de y responde a un original "real" o "verdadero" que sería el documental, "since both practices may be said to be propped up by a more primal urge: the urge or instinct to gaze upon the Real" (225).<sup>6</sup> Ante la pregunta de cuál de los dos géneros

---

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.

<sup>5</sup> Véase por ejemplo el análisis de Moreno.

<sup>6</sup> Lebow prefiere el término *mockumentary* al de *fake documentary* por considerar que el primero señala un escepticismo frente al realismo del

precede al otro históricamente, Lebow ha demostrado que, a diferencia de lo que asumimos cotidianamente, el documental tampoco precedió al falso documental en términos cronológicos, sino que ambos son, por lo menos, contemporáneos, y que técnicas de representación relacionadas con el falso documental como la escenificación y la recreación se originaron alrededor del año 1926 (cuando se inició el uso del neologismo “documental”), y se asociaron durante décadas con lo que se conocía simplemente como la práctica documental: “[They] are not merely coincident—identical twins separated at birth—they are, in their origins, if no longer in their present-day effects, one and the same” (232).

Gracias a Lebow se puede entender que para analizar la película de Ospina importe poco la polémica por establecer si se trata de un verdadero o falso documental, aunque para algunos espectadores se trate claramente del segundo, para otros (los más incautos o los menos familiarizados con la situación colombiana), la película sea esencialmente un biopic, y para un tercer grupo se trate del documental de una generación y la caída de sus utopías. A pesar de que el segundo grupo colabore a que la película alcance el fin último del posmodernismo que es la perfecta simulación de la realidad, en cualquiera de estos casos, siguiendo a Lebow, el objetivo final es “to approach the ever-elusive Real” (225). Quizás sería más provechoso en este caso ver lo que *Un tigre* aporta en relación con la aproximación a esa verdad, o ese *Real*, y ver su potencial para la subversión de verdades establecidas. 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,

---

documental, en lugar de reautorizar la “verdad” del documental contra la “falsedad” del *fake doc*. Juhasz y Lerner, en cambio, favorecen el término *fake* dado que para ellas la imitación burlona o *mocking* es sólo una de las posibles actitudes que puede tomar el *fake*. Por otra parte, Lebow distingue “Real” de “realidad” en el sentido psicoanalítico, aunque reconociendo que ambos géneros invierten en la fantasía de representar la realidad, si bien de maneras diferentes.

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" (Moreno). Cuando los entrevistados 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 que les exige quitarse y destruir 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.<sup>7</sup> Este efecto en la audiencia concuerda con la apreciación de Lebow, según quien

One must look askance at mockumentary (i.e., not be fooled by it) in order to apprehend, enjoy, or see what it has to reveal. This implies a double

---

<sup>7</sup> En proyecciones de la película ocurridas en las ciudades de Medellín (Colombia) y Pittsburgh (EE. UU.), 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 espectadores 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".

irony [...] which allows for a defamiliarization effect or an estrangement, that may in fact be the path to that which is truer than fact, to that which even subverts the very illusion of facticity, pointing the way to a miasmatic, vertiginous, yet somehow exhilarating possibility. [...] The double awry look produced by the mockumentary opens up the possibility of the best we can hope for: a glimpse at the elusive Real. (235)

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, armados con una sonrisa y una mente abierta, crucemos el espinoso umbral de los reinos del poder, la política, y la historia. Este 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 *Oiga, vea*, un antecesor más directo de *Un tigre de papel* podría ser 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". Esta 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 en muchos casos se preocupaban más por las ganancias monetarias que por el desarrollo de una metodología o 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 industrialmente 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, gamines o niños de la calle, 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 aquella en la cual 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 en el sentido gramsciano, que comparten su acceso a los medios de producción y reproducción.<sup>8</sup>

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 se propondría iluminar la verdad a través del uso de la ficción. Este será sin duda el punto de contacto más importante de *Agarrando pueblo* con trabajos más recientes de Ospina, y especialmente con *Un tigre de papel*.

*Un tigre de papel* puede leerse fácilmente como un producto de la posmodernidad. Fernando de Toro, estudioso del teatro latinoamericano y crítico de la teoría post-cultural, afirma que la posmodernidad "categorically displays the failure of Modernity, and of Humanism, of

---

<sup>8</sup> Para un análisis detallado de *Agarrando pueblo* véase el artículo de Gómez.

Truth, Progress and the Western logos" (13). Mediante citas provenientes del importante estudio de Daniel Castillo *Los vertederos de la post-modernidad*, de Toro profundiza en la desestabilización del significado como característica fundamental de la posmodernidad a partir de la cual el concepto mismo de verdad pasa a ser materia de interpretación, tal como habría sido previsto por Nietzsche: "The attacks of the author of the Antichrist against modernity and the notion of 'progress' constitute the symptoms of a persistent malaise facing the instrumentalisation of reason..." (13).<sup>9</sup> Siguiendo esta idea, Hayward añade el cuestionamiento de la separación jerarquizada de la alta y la baja cultura como elemento nodal del tipo de posmodernismo que aquí concierne (Hayward 275).<sup>10</sup> Ese cuestionamiento puede tomar apariencia de pesimismo (como en el caso de Nietzsche) y además su relación con la historia (la cual define sólo en relación con el pasado) será siempre una de rechazo (276). Stam agrega a las anteriores características del posmodernismo algunos otros elementos como el escepticismo o incluso el pleno rechazo frente al discurso fosilizado de un pseudo-marxismo esencializante, tomado como único horizonte teórico legítimo y como única macro-narrativa revolucionaria; la predilección por lo plural y lo múltiple; la valorización de todo aquello que había sido descartado o marginalizado por la ortodoxia o la sistematicidad anterior; y una distancia irónica y autorreflexiva de toda retórica nacionalista y revolucionaria (Stam 298-9). Todos estos elementos están de alguna u otra manera presentes en *Un tigre de papel*, al punto que la película parecería estarle haciendo eco a esa *boutade* citada por Stam: "God is dead, so is Marx, and I'm not feeling too well myself" (300).

---

<sup>9</sup> Daniel Castillo, *Los vertederos de la post-modernidad: Literatura, sociedad y cultura en Latinoamérica* (Dovehouse/UNAM: Ottawa/México, 2000) 16-17. Citado en Toro, p. 13.

<sup>10</sup> Las definiciones del posmodernismo son múltiples, y con frecuencia contradictorias. Para el efecto de este análisis me adhiero al concepto según lo esbozado por críticos y teóricos como Toro, Hayward y Stam.

De acuerdo con las categorías sintetizadas por Hayward para el posmodernismo en el cine, es evidente que lo que se halla en esta película de Ospina no se trata simplemente del tipo de pastiche o la imitación irreflexiva del pasado que caracteriza a los documentales posmodernos del *mainstream* (277). Más bien, se trata de un documental oposicional o pesimista que expresa en términos claros su angustia frente al vacío del abismo, recurriendo para ello a la parodia y a un tono irónico frente al estilo, la forma, y el contenido que, visto en conjunto, resulta subversivo, cuando no plenamente anárquico. Allí reside sin duda su fuerza política, que se nutre de las convenciones del documental y del *fake* mismo para imitar subvirtiendo. De Toro argumenta, a propósito, que “the only effective way for political and cultural agency resides in remaining *inside* of the homogenizing structures of the West, with the ultimate objective of subverting them”, pues los sujetos podrán tener voz únicamente a través de la apropiación estratégica de las estructuras dominantes del conocimiento (Toro 31). *Un tigre de papel* subvierte los códigos del documental con un propósito claro, y ensambla en ese proceso diferentes estilos, texturas, géneros y discursos fabricados con anterioridad. Usando la plasticidad del video digital y varios recursos computarizados, reconstruye una visión nostálgica del pasado, o incluso una nostalgia del presente, pero únicamente para rechazarlas 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 se plantea como el simulacro mismo de lo real.<sup>11</sup> Si uno de los *leitmotifs* del

---

<sup>11</sup> Baudrillard asigna a la sociedad post-industrial la característica esencial de que en lugar de producir lo real, reproduce lo hiper-real. “By this he means the real is not the real, is not what can be reproduced but, rather, that which is always already reproduced which is essentially a simulation [...]. The hyper-real, then, is a simulacrum of the real.” Hayward 281, basándose en Bruno, G, “Ramble City: Postmodernism and *Blade Runner*,” *October* 41 (1987): 67.

posmodernismo es la de-referencialidad de lo real, y si ocurre en su contexto el clásico caso lacaniano del paciente psicoanalítico cuya historia real se substituye por una imaginaria, algo similar ocurre con Manrique Figueroa, quien no sólo emplea como materiales para sus obras de collage objetos de arte preexistentes, sino que además es él mismo una fabricación. No obstante, aunque no haya ya una distinción clara entre el original y la copia, y se haya borrado la línea divisoria entre representación y realidad, sí hay en *Un tigre* una memoria que perdura y que crea (en esto radica la principal divergencia de la obra de Ospina con los postulados de un cierto 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 documental y de ficción 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 (Guzmán, *El olvido*), otras de sus obras, como el documental sobre el escritor Andrés Caicedo o aquel importante trabajo sobre *María*, la primera película del cine colombiano, hacen ya lo que produce un resultado tan satisfactorio en *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 Juhász son “films that don't just deconstruct but reconstruct; films that unmake and make reality claims; films that mark that it matters who remembers and in what context”, 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 obra lejana pero actual con su nueva película incluyen elementos evidentes como la parodia que hace de lo que se considera realidad y la manera en que entremezcla y entreteje versiones ficcionales y documentales.<sup>12</sup> Pero, a diferencia de documentalistas de su generación como Marta Rodríguez o Patricio Guzmán que han hecho esfuerzos admirables e 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 el posmodernismo y 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

---

<sup>12</sup> La actualidad de *Agarrando pueblo* fue enfatizada recientemente en el contexto de la conmemoración de los 30 años del Cinéma du Réel en el Centro Pompidou en Francia, donde esta película fue exhibida en el primer Cinéma du Réel en 1978.

oculta tras la cortina de humo arrojada por los opresores, y el documental debe por lo tanto develar esa cortina, incluso si para hacerlo precisa recurrir a la escenificación o la recreación. Sin embargo, según la nueva lectura ofrecida por *Un tigre*, 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 también 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* (o del *fake*) termina por revelar la imposibilidad del ideal de aquella supuesta "verdadera realidad" o del "original documental". La verdad se ofrece más bien como 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 tratarse del binomio cuerpo/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.

## Referencias

- Acosta López, María del Rosario. *Un tigre de papel* (2007). *ochoymedio.info*, mar. 23 2008.  
<<http://www.ochoymedio.info/review/643/Un-tigre-de-papel/>>.
- Agarrando pueblo (Los vampiros de la miseria)*. Dir. Luis Ospina y Carlos Mayolo. 16 mm, color and B/W, 28 min. 1978.
- 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.
- Gómez, Felipe. "Trópicos góticos: vampirismos transculturados por el Grupo de Cali." *Tropos XXX* (2004): 42-70.
- 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>>  
---. "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](http://fidocs.uniacc.cl/index.php?option=com_content&task=view&id=57&Itemid=35)>
- 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.
- Lebow, Alisa. "Faking What? Making a mockery of documentary." Juhasz y Lerner (eds.), 223-237
- 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>>.
- Oiga, vea*. Dir. Luis Ospina and Carlos Mayolo. 16 mm., B/W, 27 min. 1971.
- 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.
- Reina, Mauricio. "Mentiras de verdad." *ochoymedio.info*, mar. 23 2008.  
<<http://www.ochoymedio.info/review/617/Un-tigre-de-papel/>>
- 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.

Stam, Robert. *Film Theory: An Introduction*. Malden, Massachussets:  
Blackwell, 2000.

Toro, Fernando de. *New Intersections: Essays on Culture and Literature in  
the Post-Modern and Post-Colonial Condition*. Serie Teoría y Crítica de  
la Cultura y Literatura. Ed by de Fernando de Toro et al.  
Madrid/Frankfurt: Iberoamericana, 2003.

*Un tigre de papel*. Dir. Luis Ospina. Color, video, 114 min. 2007.

# Thersites Stuck on Tiresias; or, the Poetic Economy of Lying and Truth in Lezama's *Paradiso III*

Eduardo Gonzalez<sup>1</sup>

Abstract: In *Naven*, anthropologist Gregory Bateson defines *schismogenesis* ('coming about through splitting') as "a process of differentiation in the norms of individual behaviour resulting from cumulative interaction between individuals." The process involves symmetrical escalation in polemics between opposing groups. A Cuban *criollo* family exiled in Florida during the War of Independence (1895-1898) enters into such a confrontation with an American family. At stake are their respective theological, Cuban Catholic and Calvinist Protestant worldviews, and their opposing attitudes concerning free will and predestination, material wealth, and the bases of social prestige and national pride. The ensuing conflict and tragic ending are examined with respect to symbolic cultural capital and religious truth values, in which the figures of Tiresias (the blind seer) and Thersites (the badmouthing warrior from the *Iliad*) play a pivotal symbolic role in reference to Lezama Lima's use of "*tersitismo*," borrowed from its conceptualization in Hegel's *Philosophy of History*.

Havana was like an abandoned wedding  
cake that ants have moved into.

Roy Blount Jr.  
*Long Time Leaving: Dispatches From Up South*

Since distrust laced with disdain for Americans from northern Florida dominates the attitude of some Cuban immigrants or *criollos* living abroad in chapter three of Lezama's *Paradiso*, I have chosen as epigraph an unkind witticism by an American southern humorist in order to frame the issue of cultural *schismogenesis* in the chapter. The big word (*schismogenesis*) means *coming about through splitting*; it was coined by Gregory Bateson and

---

<sup>1</sup> Head of the Spanish and Latin American Section, Department of German and Romance Languages and Literatures, The Johns Hopkins University

*Tiresias* 2 (April 2008)

<http://www.lsa.umich.edu/rll/tiresias/index.html>  
Department of Romance Languages and Literatures  
University of Michigan