

Aspectos ensayísticos de la falsedad documental. Estudio de *Un tigre de papel**

Essay aspects of documentary falsity. Study of A paper tiger

Isleny Cruz

Universidad Rey Juan Carlos, Madrid, España.

isleny.cruz.carvajal@urjc.es

Resumen

Un tigre de papel (Luis Ospina, 2007) es una obra emblemática en materia de experimentación documental al servicio de la memoria histórica, cultural y generacional de Colombia. El objetivo principal de esta investigación es la identificación de sus propiedades ensayísticas, para estudiar los mecanismos con los que el autor parte de fondos documentales que se transforman en ensayo bajo unas condiciones discursivas que lo diferencian claramente de su raíz genérica de falso documental. El resultado es una forma que puede expresar con fidelidad la experiencia individual y, al mismo tiempo, correlacionar y explicar grandes acontecimientos que la determinaron durante las décadas centrales del siglo XX.

Palabras Clave: Falso Documental, Ensayo Audiovisual, Nuevo Documental Colombiano, Memoria Generacional, Historia de Colombia.

Abstract

A paper tiger (Luis Ospina, 2007) is an emblematic piece in the field of documentary experimentation at the service of the historical, cultural and generational memory of Colombia. The main objective of this research is the identification of its essayistic properties, to study the mechanisms with which the author starts from documentary backgrounds that are transformed into an essay under discursive conditions that clearly differentiate it from its generic root of fake documentary. The result is a form that can faithfully express individual experience and at the same time correlate and explain major events that determined it during the middle decades of the 20th century.

Keywords: Fake Documentary, Audiovisual Essay, New Colombian Documentary, Generational Memory, History of Colombia.

* El presente texto se inscribe en el ámbito del proyecto de investigación titulado *El ensayo en el audiovisual español contemporáneo* (Ref. CSO2015-66749-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional dentro del Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia.

1. Introducción

La obra de Luis Ospina es emblema de nuevas formas documentales en Colombia y en toda América Latina. Nacido en 1949, a partir de los años setenta formó parte de un grupo generacional promotor de la cultura cinematográfica colombiana. Allí empezó aportando su trabajo de cineclubista y crítico mientras generaba, junto con Carlos Mayolo¹, una propuesta fílmica documental contra las deformaciones convencionales de la producción nacional y su manipulación informativa (Cruz, 1999, p.279).

Fruto de este afán por dismantelar y denunciar los mecanismos con los que los medios de comunicación convierten la miseria en producto mediático exportable a las televisiones mundiales, *Agarrando Pueblo* (1979) se convirtió en ejemplar clásico de esta reflexión mediante el propio lenguaje de su género. A partir de los años ochenta el cineasta se centró en los documentales para televisión, dando lugar a más de una treintena de trabajos que, definidos por los temas de la muerte, la memoria y la ciudad, han constituido una escuela para las generaciones sucesivas (Chavarro & Arbeláez, 2011). *Un tigre de papel* es su penúltimo trabajo antes de volcarse en una autobiografía generacional: *Todo comenzó por el final*, estrenada en el Festival de Toronto, edición 2015 (De Pedro, 2015).

Con *Un tigre de papel* Ospina llevó a un momento decisivo tanto su carrera como la historia del documental colombiano, semejante a lo que tres décadas antes había ocurrido con la propuesta reflexiva de *Agarrando Pueblo*. Esto se explica porque esta película es una síntesis de investigaciones formales y metodológicas. Experimentación, revisión del propio lenguaje mediático y búsqueda de reflexiones en torno al devenir histórico-cultural son tendencias que, desde sus comienzos filmográficos, marcaron una evolución hacia el ensayismo de este autor.

El presente artículo trata aspectos generales sobre el surgimiento y las características del falso documental. A continuación, los puntos centrales estudian y demuestran cómo Luis Ospina en su película parte del falso documental siguiendo los principios del macrogénero argumentativo y ensayístico. Dichos preceptos derivan de la teoría literaria y se trasladan a las propiedades básicas del ensayo audiovisual. En la obra estudiada el cum-

plimiento de estas claves se origina en la misma *falsedad verdadera*, que ya implica una reflexión sobre sus propios mecanismos de representación. Acto seguido, pasa por una estructuración abierta y organizada a la vez, para finalmente llegar a la interacción expresiva de sus estrategias audiovisuales en el montaje, entre otros mecanismos de diálogo con el espectador.

2. Marco Teórico

2.1. El falso documental

La historia del falso documental se remonta a los mismos comienzos del cine (López, 2015), cuando Georges Méliès puso en escena las primeras reconstrucciones bélicas. Hemos tenido que esperar hasta la implantación del vídeo, a la altura de 1980, para asistir a lo que se conoce como la tercera gran era de (re)definición y renovación de la experimentación formal del documental (Ortega, 2005, p.11).

En este nuevo panorama, el falso documental se convierte en una forma que contribuye a cuestionarnos sobre la lógica y la naturaleza misma de la *representación documental*. "Pero, sobre todo, nos pone ante la crisis de los géneros de la verdad" (Sánchez-Navarro, 2005, p.86), especialmente la que atañe al documental contemporáneo.

El *fake* representa un caso especial, por lo que tiene de *deliberado*, de ese eterno combate entre lo ficticio y lo real que se ha librado históricamente en el interior de la institución documental: presenta un relato inventado que, a diferencia del cine de ficción habitual, imita los códigos y convenciones cultivados por el cine documental. Puede pensarse que el *fake* no sería una forma especialmente nueva para la teoría de los géneros, pues es posible englobarlo dentro de la categoría de la parodia que imita los rasgos de su referente. (Weinrichter, 2005, p.69).

Todo lo anterior tiene implicaciones decisivas en el espectador. Siguiendo a Mínguez (2013) "el avance del falso documental está relacionado con el cambio que se ha producido en el modo en el que las audiencias se vinculan con el discurso factual"

(p.154). Eso lo convierte en un género potencialmente crítico². En el caso particular del cine de Luis Ospina se busca justamente estimular “la destreza crítica de su audiencia, generando una reflexión sobre la coyuntura histórica que legitima la ficción como fuente de conocimiento” (Barrero, 2017, p.170). Tal voluntad reflexiva es el primer vínculo entre ser un falso documental y al mismo tiempo una manifestación ensayística³.

2.2. Del ensayo literario al ensayo audiovisual

En su artículo sobre la identidad en el ensayo latinoamericano, Pérez-Ruiz (2000) comenta que el escritor colombiano Germán Arciniegas concebía América Latina como un ensayo en sí misma y que anotaba, además, que dicho género literario había llegado al continente en el siglo XVI, antes incluso de la influencia de Montaigne. Desde entonces y al margen de esta metáfora, el ensayo latinoamericano ha evolucionado, entre otras, con algunas particularidades que lo identifican entre la ficción y la política:

Más allá de estar interpelados por un compromiso histórico, el que los grandes ensayistas latinoamericanos sean también escritores de ficción o de poesía implica un posicionamiento particular, una dimensión propia del ensayo contenida en su concepción y ejecución (Salar, 2006, p.43).

Si bien es imposible referirnos a unas relaciones directamente heredadas del ensayismo literario al fílmico, en el contexto de América Latina se produce la misma relación entre un cierto documentalismo con tendencias político/experimentales y una orientación hacia el ensayismo audiovisual. A eso debe añadirse la influencia directa de grandes autores europeos (como Jean-Luc Godard) sobre grandes autores latinoamericanos (como Luis Ospina).

2.3. Propiedades ensayísticas

La mayor parte de autores dedicados a estudiar el ensayo tienen en común empezar por exponer la

dificultad para definirlo más allá de las simplificaciones del diccionario. Hernández-González (2005) explica que el vacío teórico respecto al ensayo proviene de los mismos ensayistas que “han evitado cualquier rasgo de sistematicidad, limitándose, como en el caso de Ortega, a dar unas orientaciones generales sobre la naturaleza del discurso que, por otra parte, son lo suficientemente amplias como para dar cabida en ellas a una gran variedad y riqueza expresiva” (p.160).

Sin duda la contribución más amplia y precisa en torno a la determinación del ensayo como género es la que expone Arenas (1997), quien subraya que su significación es una de las más expuestas a confusiones en toda la historia de la literatura, en ausencia de una tradición teórico-crítica que determinara sus coordenadas expresivas, referenciales y comunicativas. Es así como la palabra *ensayo* se ha empleado en dos sentidos:

El primero designa un tipo de textos que, a partir de los ensayos de Montaigne, modeliza la producción y recepción de textos en prosa, de extensión media, de estilo cuidado pero próximo al conversacional, en los que una opinión o reflexión subjetiva acerca de una cuestión de debate general es argumentada de manera no exhaustiva y sin seguir un plan organizativo explícito, con lo que la responsabilidad del yo que habla pasa a ocupar un primer plano. Pero, en segundo lugar, la palabra *ensayo* también fue entendida por profesores, filósofos y científicos como sinónimo de método de conocimiento, subrayándose los semas implícitos de ‘prueba’ o ‘tentativa’, que indicaban que la reflexión ofrecida no agotaba todas las posibilidades. (Arenas, 1997, p.449).

El ensayo tiene varias dimensiones de significado: “un tipo de texto en el que se da un modo de conocimiento no conclusivo (una ‘prueba’ o ‘tanteo’), que se lleva a cabo a través del empleo de la reflexión y el racionamiento (desarrollado a modo de comentario o interpretación), en el que se reflejan aspectos vivenciales o de la experiencia personal” (Arenas, 1997, p.91). Por su claridad y exactitud, es esta la conclusión que subrayamos.

Respecto a unas propiedades específicas, la falta de definición genérica no excluye la identificación

de unos rasgos que el ensayo empieza a compartir con los textos argumentativos y de los que a continuación se sintetiza un esquema muy general, también sobre la base de la misma autora (Arenas, 1997, p. 447-448).

- Realidad e interpretación. Su referente textual está integrado por elementos semánticos procedentes de la realidad efectiva y por interpretaciones verosímiles de los mismos (opiniones, valores, etcétera).

- Implicación de un *yo* que experimenta o comenta. La situación de enunciación autoral es monológica, con diversos grados de personalización de la materia: diálogo más o menos explícito entre un *yo* que enuncia y su potencial interlocutor gracias al predominio de la actitud comentativa o experiencial.

- Reflexión. En el enunciado sobresale el modo lingüístico de presentación expositivo-argumentativa y se da una función sincrética entre el autor real, el sujeto de la enunciación y el sujeto del enunciado, de manera que sus frases pueden ser enjuiciadas en su valor de verdad o falsedad.

- Forma o superestructura persuasiva. Presencia en la macroestructura de una superestructura argumentativa que delimita secciones del contenido semántico y organiza las partes del texto; de ésta depende el tono textual apelativo-persuasivo a través del que se pretende influir en el receptor para que modifique su conducta, para que asimile unos conocimientos o para que reflexione acerca de lo que se le presenta.

- Diálogo con el receptor. Por último, la apelación persuasiva determina una respuesta perlocutiva por parte del receptor que, en el caso del ensayo, termina de reafirmar el precepto de apertura que, desde distintas perspectivas, entraña este modo de escritura audiovisual.

Por encima de la consabida dificultad para definirlo y situarlo, el texto ensayístico garantiza unas coordenadas inequívocas, descifradas desde los postulados de Georg Lukács (1975), Max Bense (1947) y Theodor Adorno (1962), hasta unos delimitamientos muy precisos localizados en la teoría de los géneros literarios y en las aproximaciones teóricas sobre el ensayo fílmico. Estas últimas

cuentan con estudios ya clásicos desde finales del siglo XX, como el de Lopate (1996) y los consiguientes de Liandrat-Guigues (2004), Moure (2004), García (2006), Machado (2007), Montero, (2006), Català (2014), Mínguez (2019), entre muchos otros autores cuyas investigaciones profundizan en relaciones heredadas y en particularidades dispuestas por el mecanismo audiovisual⁴. Gracias a las determinaciones de este cuerpo teórico es posible emprender con seguridad el análisis de la traslación ensayística a los medios audiovisuales, tomando para este estudio el caso de *Un tigre de papel*.

3. Análisis de rasgos ensayísticos

3.1. El Referente. La Historia: nuestra historia, su historia

Los orígenes del ensayo fílmico se pueden relacionar con las primeras incursiones hacia un cine del pensamiento experimentado por la Escuela Soviética (Marchado, 2007), en torno a la dinámica socio-histórica y política. En *Un tigre* Ospina decide reflexionar sobre la historia colombiana de los últimos cuarenta años del siglo XX, en parte como eco de un panorama político mundial reflejado en la vida y obra de un personaje ficticio⁵ llamado Pedro Manrique Figueroa, del que muchas personas reales⁶ hablan, y cuya trayectoria es símbolo de una generación de artistas que terminaron en la exclusión y el desencanto después de haber sido durante muchos años militantes de izquierda.

En una antología publicada sobre el nuevo documental latinoamericano (Paranaguá, 2009), se sintetizaban así las distintas relaciones de sus cuestionamientos:

Al tiempo de plantear la muerte de las utopías de una generación que hace cuatro décadas tenía sentimientos y razones para creer que podía cambiar el mundo, desde todas sus dimensiones *Un tigre* es el cuestionamiento entre lo verdadero y lo falso: en la historia, la política, el arte y la representación, incluido él mismo con su forma de "documental" donde los testimonios están previamente orientados pero su contenido se refiere a hechos que realmente sucedieron aunque otras veces se dediquen a

describir con minuciosidad científica anécdotas que nunca tuvieron lugar sobre un personaje que jamás existió (Cruz, 2009, p. 87).

La obra se basa entonces en una experiencia histórica generacional, sobre la que el director empezó a recabar fuentes para descubrir el origen de lo que entendemos por Historia. En una entrevista concedida el año de su estreno, Ospina relataba:

Cuando hice *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 Alape⁷ que comienza la película porque él dice que la historia se genera a través del rumor. Y que un momento, como el 9 de abril⁸, 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. (Gómez & Henao, 2007, p.65).

En esta introducción queda claro que el punto de partida de *Un tigre*, como en un ensayo, está en la experiencia de la realidad, en este caso histórico-político-generacional. Las declaraciones del autor anotadas en el párrafo anterior ponen de manifiesto que se está abordando un macrouniverso (la Historia) pero desde una parcela espaciotemporal muy concreta –la vida y obra de un solo individuo– y que un hecho histórico particular es emblema de otros. Con estas aclaraciones se concluye el cumplimiento respecto al tratamiento ensayístico para optimizar y universalizar las experiencias humanas partiendo de lo singular y anecdótico.

3.2. El Yo. Un sujeto colectivo

En la obra de Ospina es frecuente que el autor prefiera desdoblarse en sus personajes y, particularmente, en sus amigos (que además son protagonistas generacionales de la historia que cuenta).

Podríamos afirmar que el *yo* de Ospina está enmascarado en el de todos los amigos de los que se ha valido, que conversan ante su cámara y reparten sus testimonios entre episodios históricos que vivieron, comentarios personales, anécdotas imaginarias respecto a Manrique Figueroa –aunque basadas en la realidad de algo o de alguien– y al mismo tiempo lo que el director ha pedido que dijeran.

La presencia autobiográfica del autor, aunque no se evidencia especialmente, sí está relacionada con el uso de materiales de su propia filmografía, uno de sus rasgos en otros trabajos, que además ejerce de cita o reciclaje de sí mismo como parte de sus múltiples recursos:

[...] 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 [...] 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. (en Gómez & Henao, 2007, p. 67).

Así que el *yo* empieza por presentarse en la forma de un *collage* compuesto por veintisiete entrevistados –que podrían agruparse en dos categorías: personajes reales y públicos del arte y la cultura, que han vivido en su piel la historia política colombiana de las últimas décadas, de la que hablan mientras al mismo tiempo van comentando anécdotas de un tal Pedro Manrique Figueroa que dicen haber conocido; la segunda categoría contiene personajes más episódicos e incluso con ciertos rasgos falsos en algunos casos, varios de ellos en distintas geografías, y más dedicados a dar una credibilidad –falsa– al personaje. La Figura 1 ilustra la imagen colectiva de ese *yo* distribuido entre lo verdadero y lo falso a lo largo de toda la película.

Anterior y por momentos simultánea a este repertorio de *yoes* que presentan distintos contenidos sobre la Historia –y sobre la experiencia generacional, la cultura nacional y la vida del personaje investigado– permanece instalada una primera instancia enunciativa que interviene de forma esporádica y se manifiesta mediante rótulos que se van *escribiendo* sobre imágenes de archivo, es de-



Figura 1: Collage de personajes de *Un tigre de papel*, con indicación de su momento de aparición en la estructura. Fuente: elaboración propia a partir de fotogramas.

cir, una especie de enunciación omnisciente y al mismo tiempo metafílmica como parte también de las distintas manipulaciones de los materiales visuales.

Mediante las entrevistas, la escritura de rótulos narradores y la manipulación de las imágenes *Un tigre* da cumplimiento a los principios del macrogénero argumentativo y a los rasgos particulares del tipo ensayo aunque con algunas variaciones respecto al modelo clásico de la enunciación ensayística.

Aunque no es exactamente un monólogo subordinado al autor, sí es una serie de conversaciones testimoniales –ante la cámara o entre personajes mediante el montaje–, condicionada por el autor o en forma de simulacro. Las declaraciones aportan pruebas de la experiencia para dar credibilidad (incluso cuando se trata de falsearla). No se cuestiona aquí la verdad o la mentira de esas experiencias; lo que tiene validez es que las relata un personaje de la vida real y están basadas y contextualizadas en acontecimientos reales que se pueden comprobar.

No hay sincretismo enunciador/observador/autor. En su defecto, hay complicidad entre el autor y los amigos/personajes que hablan por sí mismos y por el autor aunque no lo sepamos. Ante la falta de evidencias en la obra⁹, concluimos que el *yo* de Ospina se expresa a través de la ficción y que al mismo tiempo es un *yo* colectivo en la vida real.

El punto de vista del *yo* no es dogmático en esa percepción de una realidad histórica compleja sobre la que la opinión de los personajes reales simplemente es orientadora. No hay “una verdad” y ni siquiera “una mentira” como tales.

La experiencia individual como objeto y método de conocimiento es un rasgo central, pero partiendo de un personaje ficticio que, en todo caso, es emblema de muchas experiencias individuales. A eso debe añadirse que cada experiencia de cada entrevistado es un método de conocimiento. Por lo tanto, como vías para reflexionar sobre la Historia y la memoria se propone lo individual en la metáfora y en la anécdota mientras lo colectivo se delega al testimonio.

El contenido emotivo y el contenido conceptual están sincronizados por tratarse de la manifestación de individuos que aportan testimonios y reflexio-

nes sobre lo que pasó históricamente, desde donde lo vivieron y, algunas veces además, desde su especialidad profesional: historia, militancia política, cine, arte, etcétera. A esto se suma que en la parte ficticia también hay contenidos emocionales y sentimentales (aunque no siempre para comentar los hechos históricos, sino más para aderezar el relato de la azarosa vida del personaje falso).

3.3. Macromundo, micromundos y forma reflexiva

Aunque en una apreciación inicial pueda parecer que el hilo conductor de *Un tigre* es la trayectoria de Pedro Manrique Figueroa, pionero del *collage* en Colombia –nacido en 1934 y “desaparecido” en 1981–, la estructura se organiza partiendo de cuatro décadas de historia política expuesta en cinco etapas. Acto seguido, el protagonista es un pretexto para recorrer distintos contextos geopolíticos y, simultáneamente, insertar un cúmulo de anécdotas representativas de la vivencia de una generación que de la militancia política pasó a la desilusión respecto al partido Comunista y, en el caso de algunas personas, terminó en el misticismo.

Una línea expositiva paralela a las dos primeras (de Historia e historia), trata el trabajo del *collage* propiamente dicho, bien sea como ilustración de la obra del artista ficticio o bien a modo de comentarios de la propia película de Ospina. Esto supone una estructura paralela triple donde simultáneamente se presenta el contexto macrohistórico, la vivencia generacional y la anécdota ficticia con otra serie de breves comentarios expresivos. Secuencialmente, sin embargo, cumple exactamente con las condiciones y partes de la organización del macrogénero argumentativo.

La obertura de *Un tigre* presenta tres episodios ocurridos durante el año 1934, decisivos especialmente para la historia del socialismo/comunismo. Esta introducción plantea ya el contexto histórico mundial en paralelo con el marco colombiano y la vida del personaje falso, es decir, pone de entrada al espectador ante la fusión macrohistoria/microhistoria, verdadero/falso, realidad/ficción, imagen de archivo/imagen *collage*.

Respecto a la narración-exposición de *Un tigre*, se desarrolla en cuatro décadas y cinco etapas, que

son periodos políticos en torno a los que el director ha seleccionado los personajes, los acontecimientos y los materiales más significativos para ilustrar y reflexionar sobre cada periodo, desde los años treinta hasta los ochenta del siglo XX.

El contenido argumentativo está en la narración-exposición anterior y es exactamente el punto donde *Un tigre* demuestra su naturaleza ensayística indiscutible, al tomar como muestra particular tanto la vida ficticia del personaje falso como la experiencia de cada entrevistado cuando reconstruye sus vivencias o desarrolla sus reflexiones, con el fin de recapitular y pensar sobre la Historia (individual, generacional, nacional, mundial).

La cinta posee también un epílogo: una argumentación que presenta conclusiones a través de la opinión de los personajes más autorizados, pero –como en todo ensayo– al mismo tiempo el final de la narración deja un espacio abierto e incógnito para que el espectador lo complemente por su cuenta.

3.3.1. Sistemática y delirio

La estructuración de *Un tigre* es tan macrosistemática como microasistemática. Respecto a lo primero, el recorrido troncal debe obedecer a un orden de acontecimientos no sólo cronológicos, sino además ideológicamente interdependientes, por lo que necesitan de una organización prácticamente didáctica. Los fragmentos microasistemáticos se interrumpen para volver al orden troncal, pero simultáneamente se complementan entre sí respecto al rompecabezas que es la vida de Pedro Manrique Figueroa (PMF). En la Figura 2 presentamos una aproximación estructural, seleccionando para cada línea paralela algunos contenidos de muestra.

Con una intención ensayística clara, Ospina logra desde el comienzo mantener una subestructura abierta, impredecible al extremo de incluir nuevos entrevistados hasta minutos antes de terminarse, y sólo sostenida por el vigor de cada momento, cada declaración, cada efecto sobre la imagen, cada recurso dinámico, cada delirio:

[...] 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* [...] Sin embargo, en el montaje no fui tan radical y me fui por las tangentes menos que como inicialmente había pensado. 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 (Gómez & Henao, 2007, p.66).

Las mismas palabras de Ospina reproducen el principio del ensayo de *ir haciéndose*, lo cual cumple rigurosamente en cada uno de sus fragmentos y en el conjunto de todos, también manteniendo la prioridad argumentativa de retomar hilos reflexivos conductores por encima de las desviaciones paralelas, microestructurales o estilísticas. El elemento de cohesión siempre remite a la reconstrucción de la vida del personaje ficticio, que al final viene a ser un rompecabezas resuelto entre todos. Un buen ejemplo de constelación fragmentada y al mismo tiempo vinculada al resto de la macroestructura es la que constituye una parte del nudo correspondiente al capítulo de los “Años Rojos” (1957-1968), ilustrado en la Figura 3.

Esta selección permite ver la forma asistemática y abierta al interior de una microestructura compuesta por más de veinte fragmentos temáticos que conviven en un orden ciertamente arbitrario, como la vida misma y como lo demuestra el seguimiento zigzagueante de la numeración. Sin embargo, su dinámica integrada –en la más pura línea de la herencia vertoviana– es el significado de la interacción entre distintas esferas de la experiencia y de las relaciones entre lo pequeño y lo grande, entre lo particular y lo general, entre el sistema y el individuo. En última instancia, una microestructura hecha de trozos minúsculos que expresan cómo la Historia se puede manifestar a través de nuestras vidas.

Esquema aproximado de macroestructura *Un tigre de papel*

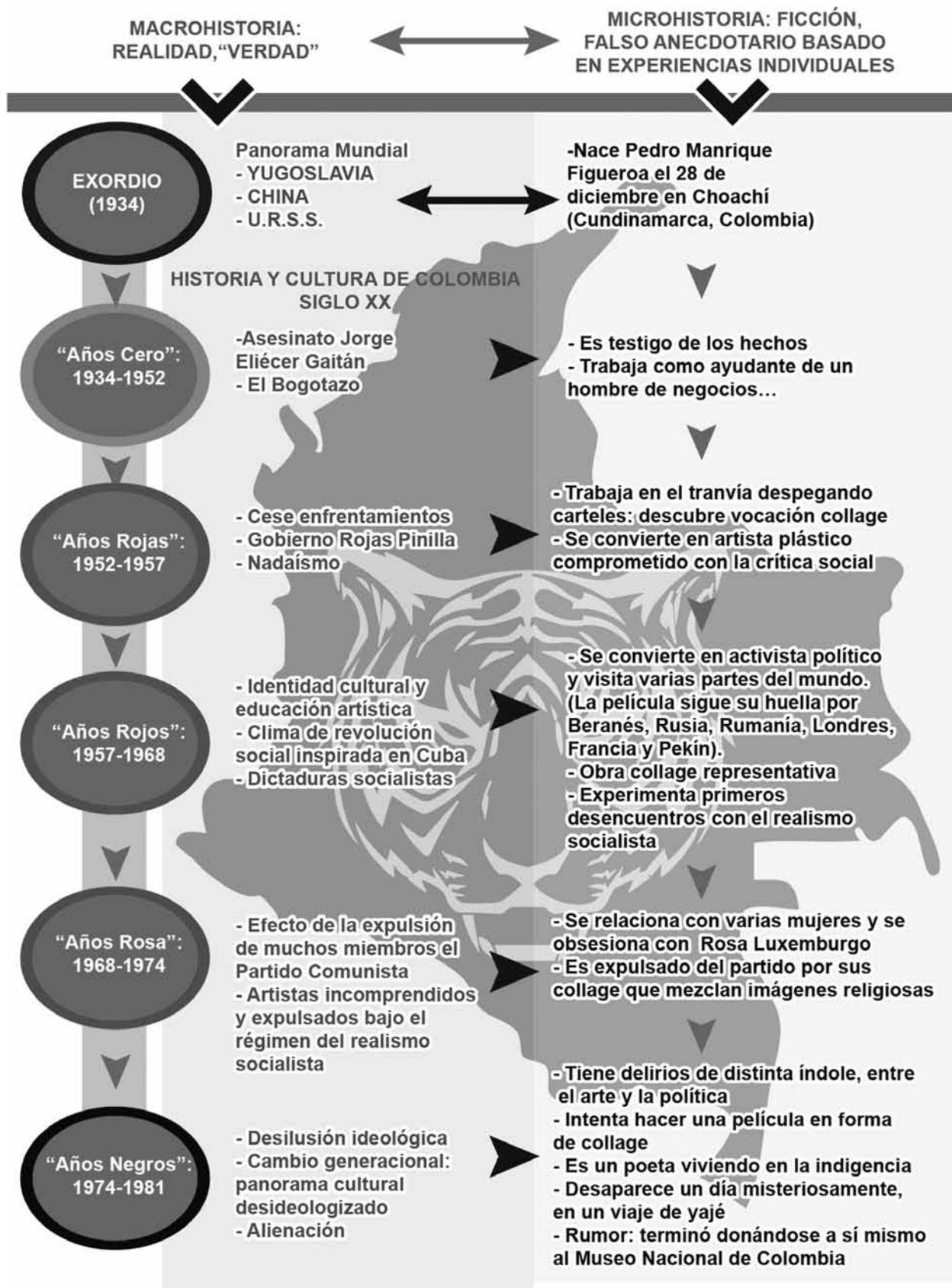


Figura 2. Macroestructura *Un tigre de papel*. Fuente: Diseño de Javier Gayo a partir de un boceto de la autora.

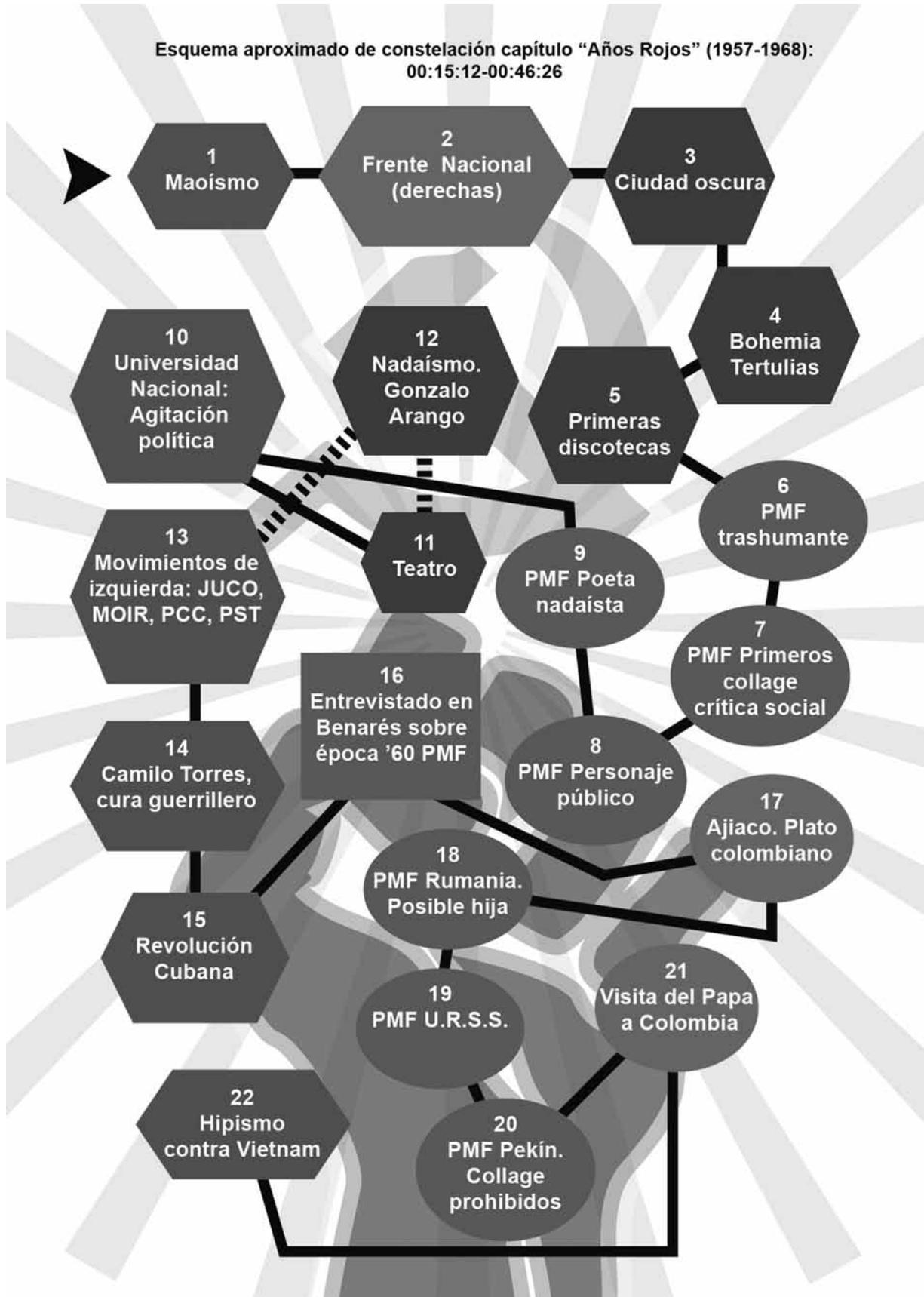


Figura 3: Ejemplo de microestructura en *Un tigre de papel*. Fuente: Diseñado por Javier Gayo a partir de un boceto de la autora.

3.4. Los recursos del collage

El concepto de *collage* atraviesa *Un tigre* de principio a fin en todos los sentidos: es un *collage* de personajes, en un *collage* de temas, es la investigación sobre el fundador del *collage* en Colombia que en algún momento pensó hacer una película en forma de *collage* y, por lo tanto, es un *collage* compuesto con una gran cantidad de recursos de naturaleza múltiple que integran, en medio de otros materiales, quince horas de imágenes de archivo, en la mayoría de los casos intervenidos e implicados en un proceso al mismo tiempo metafílmico, estilístico y conceptual.

La importancia y la cantidad del material de archivo se refleja en esta nota que Ospina incluye en los créditos finales: “los verdaderos autores de este film, aunque no hayan sido consultados por el uso

hecho aquí de su trabajo, son los innumerables camarógrafos desconocidos que nos legaron sus imágenes, sin las cuales no tendríamos memoria”.

Los recursos disímiles de *Un tigre* se pueden agrupar en bloques temáticos o según su procedencia material. Para la primera categoría contaríamos con una serie de imágenes, extraídas casi todas de archivos televisivos y fílmicos de noticiario, relativos a acontecimientos y personajes históricos (ver Figura 4) que son las menos intervenidas técnicamente, exceptuando algunos efectos de pantalla partida en la edición

Un siguiente grupo de materiales corresponde originalmente a otros soportes aunque eventualmente estén pasados por un medio audiovisual, generalmente de papel y con referencias que pueden ir desde el volante publicitario de un restaurante

4



Figura 4: Algunos personajes históricos de *Un tigre de papel*. Fuente: elaboración propia a partir de fotogramas.

hasta un periódico ruso, pasando por la noticia de un encarcelamiento.

Los “recortes” de películas son utilizados para ilustrar episodios históricos llevados a la ficción, o bien son ilustraciones descontextualizadas que forman parte de las figuras de estilo, casi siempre imprimiendo toques de humor. Otros provienen de soportes plásticos, como el que ilustra la obra del pintor Diego Rivera.

Las citas de autorías múltiples, incluyendo las del mismo Pedro Manrique Figueroa, abundan como parte de los *collage* compuestos especialmente para la película. Sin duda, constituyen una de sus partes visuales más atractivas y polivalentes, por lo que además integran parte de las figuras estilísticas

La habilidad con la que Ospina trata el material de archivo está en función de todos los conceptos de *Un tigre*, empezando por la relación entre lo verdadero y lo falso, lo histórico y lo anecdótico. La misma línea sigue el empleo de recursos sonoros, caracterizados por la optimización, amplificación, multiplicación y transformación de piezas muy mínimas.

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 [...] Encontré que en esa pieza tan corta de tan sólo trece minutos estaban como todas las 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 [sobre] sí misma. 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. (Ospina en Gómez & Henao, 2007, p.68).

Estas declaraciones de Ospina vuelven a subrayar la relación existente entre los distintos materiales y la dimensión plástico-expresiva y reflexiva de su película. Su estilo, por lo tanto, es reflejo de la pro-

puesta estructural en forma de *collage*. Al mismo tiempo cumple con la funciones ensayísticas correspondientes a la manifestación del pensamiento a través de expresiones, en este caso, especialmente originadas en el humor y la provocación.

3.5. Metáforas de risa

La primera gran paradoja sobre la que está construida *Un tigre* es la propuesta de una mentira para reflexionar sobre la Historia *verdadera*. De ahí se genera un coherente y extraordinario repertorio de figuras expresivas, encabezadas por la metáfora protagónica que supone el personaje de Pedro Manrique Figueroa, un invento que en realidad se va construyendo a lo largo del recuerdo de episodios históricos y experiencias generacionales.

Inverosímil, fantasmal o patética, la figura de Pedro Manrique Figueroa tiene a su favor la manera como representa una época y sus distintas encrucijadas. Sin ser una figura notable, accidentalmente se convirtió en un símbolo [...] Gracias a él cruzamos desde los años treinta hasta los años ochenta por las sombras de la historia recreada en la pantalla [...] (Chaparro, 2011, pp. 296-297).

Del mismo modo como el personaje falso es una metáfora de nosotros, muchos contenidos de una gran parte del discurso son falsificaciones o alusiones a la falsificación, a tono metafórico con el personaje y con el falso documental que es *Un tigre*:



Figura 5: Metáfora compuesta por billete y escritura, relativa también a la propia naturaleza *Un tigre de papel*.

La siguiente macroanalogía está relacionada con el concepto y el estilo del *collage* que, como indicábamos al final del punto anterior, vehicula todos los niveles de la obra y es la base de las figuras estilísticas. Desde la obertura, *Un tigre* anuncia su naturaleza con una cita literaria de Kurt Schwitters, escribiéndose sobre un *collage* compuesto por fotos del autor de la frase: “*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*” [00:02:33-00:02:48].

La escritura sobre la imagen es una de las tantas manipulaciones que crean un vínculo significativo entre el nivel verbal y el visual. Muchas veces incluso el ritmo de la escritura obedece al significado textual, como cuando se escribe muy lentamente la frase de la crítica de arte Marta Traba –“Colombia es un país que va a cámara lenta”– sobre un *collage* de imágenes que a su vez están viradas a los colores de la bandera. Efecto cromático similar es el empleado sobre documentos de archivo “coloreados” con la bandera de la República Popular China.

Una buena cantidad de *collages* actúan como digresiones, epífrasis, citas sueltas, pausas o transiciones entre fragmentos temáticos. Los que se atribuyen a Pedro Manrique Figueroa se caracterizan por la ironía irreverente y el eclecticismo ideológico-cultural de su iconografía (Figura 6). Y es la propia naturaleza descontextualizadora del *collage* la que provoca la reflexión sobre los iconos que lo componen.



Figura 6: Ironía compuesta por *collage* y cita.

La edición digital también le permite al director crear conjuntos donde lo real y lo imaginario, el personaje y su pensamiento, o el presente y la memoria, se combinan como si se tratara de una ilustración didáctica.

Como una especie de repertorio mediático, los protagonistas de esta iconografía son las figuras históricas y políticas, nacionales e internacionales, con las que se identificó la generación del propio director. Manipuladas y fuera de su lugar, en el contexto de *Un tigre* invitan a reflexionar sobre el verdadero sentido que han ocupado en la Historia.

Un tigre de papel puede verse como un intento de desnaturalizar las imágenes del espectáculo, ya que está construida como un vaivén entre realidad y ficción que insta al espectador a asumir su recepción del film. Luego es el observador y no las imágenes quien domina el sentido de la película [...] (Barrero, 2017, p.183).

Todo el muestrario estilístico seleccionado para este apartado facilita la conclusión de que los recursos expresivos de *Un tigre* cumplen simultáneamente las tres funciones estipuladas para las obras inscritas en el macrogénero argumentativo y la clase ensayo: la estético-emotiva, especialmente a través de las distintas aplicaciones del *collage* y del humor absurdo; la argumentativo-persuasiva, especialmente a través de la fusión entre lo verdadero y lo falso de las propias composiciones visuales; y cognoscitiva, especialmente a través de la reflexión que mediante los mismos mecanismos se hace permanentemente sobre los acontecimientos, las experiencias históricas y la memoria en torno a ellas.

3.6. El espectador imaginario

El diálogo que establece Luis Ospina con el espectador se produce de muchas y muy variadas formas mediante los mecanismos que desarrolla en todos los principios estudiados hasta el momento. Desde su construcción testimonial, compartiendo reflexiones sobre la Historia, la cultura y la memoria mediante un repertorio de personajes con los que resulta muy fácil identificarse y familiarizarse por su tono conversacional, su simpatía y sencillez. Aunque los entrevistados aluden en tercera

persona a los acontecimientos y a Pedro Manrique Figueroa, casi siempre miran a la cámara y con frecuencia interactúan con el autor e indirectamente con nosotros, algunas veces incluso formulando interrogantes.

Desde la estructura, en forma de *collage* y especialmente en la investigación sobre la vida de Pedro Manrique Figueroa, que invita al receptor a seguir “de la mano” al director en su búsqueda y a ir armando el rompecabezas de una azarosa vida que al final del camino deja interrogantes abiertas.

En el juego interactivo de lo falso entre lo verdadero, el espectador, de forma constante, se ve obligado a permanecer atento para descifrar dónde termina la información sobre la realidad histórica objetiva y la anécdota generacional, y a partir de dónde el mismo testimonio del mismo entrevistado –cómplice del director– se va transformando en una invención, con frecuencia disparatada, sobre el personaje falso.

En las figuras estilísticas, tanto de los contenidos verbales como de la construcción audiovisual con la que Ospina genera toda serie de *collages* lúdicos ricos en metáforas, ironías y, entre otras estrategias, juegos de palabras con los que se motiva la risa al tiempo de la reflexión. El espectador reflexiona con la risa.

El espectador debe buscar datos históricos para situarse adecuadamente en la macroestructura. *Un tigre* sólo da algunas pistas de acontecimientos decisivos, contando con que el receptor conoce o averiguará el resto de la información. Aunque no se tengan datos, sin embargo, ante la película se puede optar por seguir la línea alterna de las microestructuras, a veces delirantes, que van atando cabos sobre la historia de Pedro Manrique Figueroa, para la que sólo se nos pide una dosis de complicidad y sentido del humor.

4. Conclusiones

Un tigre de papel cumple con el objetivo de expresar la realidad histórica y reflexionar sobre la Historia escrita a través de la subjetividad de sus protagonistas. Al plantear la discusión respecto a la representación de la Historia mediante procedimientos

falsos, contribuye a transformar la percepción y las formas de pensamiento sobre la realidad. Su función social empieza midiéndose por el alcance de esa reflexión y por la desestabilización del modelo comunicacional.

El director de la película emplea la polifonía de voces a través de personajes, sin que desaparezca la subjetividad en cualquier grado que se plantee. Y a pesar que el *yo* puede parecer disuelto en otras voces, la estructura se mantiene como si surgiera espontáneamente de un flujo de pensamiento, que no necesariamente tiene que ser el del propio autor. Por tanto, *la individualidad de la voz no es determinante de la forma*. Lo que determina la forma es el flujo reflexivo-emotivo, no la identidad de un autor.

El *yo* del director Luis Ospina se diluye en sus amigos-espejo para participar en un espacio público donde *Un tigre de papel* reivindica el sentido y la importancia de la memoria individual por encima del “rumor” o las conveniencias sobre las que se basa el cronismo histórico oficial. Y lo hace partiendo del momento más importante de la historia colombiana contemporánea, que al mismo tiempo es réplica de la situación de todo un continente y de todo un panorama mundial.

Bajo su cubierta de falso documental, *la película* obedece -deliberadamente o no- a todos los principios del macrogénero argumentativo y del ensayo. Permite reconfirmar que los rasgos ensayísticos están emparentados con nuevos modos latinoamericanos del documental y la ficción, traducidos a formas discursivas e implicados indisolublemente con la tecnología del medio, más acogidos a un necesario proceso estético-reflexivo que a una pertenencia genérica.

Notas

1 Carlos Mayolo (Cali, 1945 - Bogotá, 2007). Guionista, actor, cineasta y realizador de televisión, integrante del llamado Grupo de Cali, impulsor de una actividad cinematográfica reflexiva y con una obra reconocida por su búsqueda de identidad cultural, dramática y estética.

2 Al margen de definiciones o clasificaciones que lo sitúen en el origen del cine, como derivado del documental, o bien como una forma de la ficción que adopta la forma discursiva del documental.

3 Falso documental y ensayo audiovisual pertenecen a dimensiones distintas de categorización. El primero puede identificarse como un género. El segundo es indefinido y se aproxima a una forma de escritura y estructura reflexiva, posible en géneros como, por ejemplo, el documental.

4 Para un estudio más específico sobre la teoría del ensayo fílmico consúltese la bibliografía completa de este artículo.

5 En el contexto de este análisis tienen el mismo significado las categorías de “personaje ficticio” y “personaje falso” respecto a Pedro Manrique Figueroa, tomando en cuenta que todos los entrevistados son personas reales que han vivido la historia colombiana y que de uno u otro modo se representan a sí mismos.

6 Ver nota anterior. En el punto 3.2. se hace alusión a dos categorías de “personajes reales” dentro de los entrevistados. Algunos de los episódicos tienen matices de “falsedad” entendiendo esta como una falta de correspondencia con su vida real, lo cual los convierte hasta cierto punto en personajes ficticios, puestos en escena por el director con un guion premeditado.

7 Arturo Álape, de verdadero nombre Carlos Arturo Ruiz (Cali, 1938-2006). Historiador, escritor y pintor colombiano. Estudioso de la realidad política de Colombia.

Integrante de la Juventud Comunista en los años sesenta y ex-guerrillero. Su obra abarca la antropología, la historia y las artes plásticas. Más información en: http://www.ecured.cu/index.php/Arturo_Alape

8 El 9 de abril de 1948 se produjo el asesinato del líder del partido liberal Jorge Eliécer Gaitán, un acontecimiento que dio lugar a “el Bogotazo”: La ciudad fue devastada por los enfrentamientos, calle a calle, entre partidarios liberales y conservadores, entre el Estado y los alzados en armas, entre los saqueadores y quienes trataban de recomponer el orden de una ciudad. Tras varios días de revueltas quedaría el pavoroso saldo de cerca de 3.000 personas muertas o desaparecidas y más de 146 edificaciones destruidas, sobre todo, al centro de la ciudad. Las revueltas tendrían su eco en otras ciudades del país y “El Bogotazo” daría lugar a lo que los historiadores llaman el pico y el inicio de la época de La Violencia, tras la cual más de 200.000 colombianos perecerían a causa de la guerra partidista. Fuente: <http://www.colombiaaprende.edu.co/html/home/1592/article-122701.html> (abril 2019).

9 Que el yo de Ospina se esconde tras sus entrevistados es una información que no tiene el receptor, es decir, no se evidencia en la obra. Por lo tanto, el análisis del yo debe hacerse partiendo de la ficción (parte de las declaraciones de los amigos) y de las huellas metalingüísticas o de manipulación de la materia audiovisual.

Referencias

- Adorno, T., (1962). “El Ensayo como forma”. En *Notas de Literatura* (pp. 13-35), Barcelona: Ariel.
- Arenas, M.E. (1997). *Hacia una teoría general del ensayo. Construcción del texto ensayístico*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Barrero, L. M. (2017). *La mirada intelectual en cuatro documentales de Luis Ospina: Un discurso intermedial del audiovisual latinoamericano. Romana Viva 17*. Frankfurt: Peter Lang Edition.
- Bense, M. (1947). “Über den Essay und seine Prosa”. En *Merkur*, I (pp. 414-424). [Piña Martha (trad.), 2004. “Sobre el ensayo y su prosa”. En *Cuadernos de los seminarios permanentes, Ensayos selectos* (pp. 21-31). México: ccydel-unam].
- Català, J.M. (2014). *Estética del ensayo: La forma ensayo, de Montaigne a Godard*. Valencia: Universitat de València. Servei de Publicacions.
- Chavarro, S. & Arbeláez, R. (coord.) (2011). *Oiga/Vea: sonidos e imágenes de Luis Ospina*. Cali: Universidad del Valle.
- Cruz, I. (1999). “Agarrando Pueblo”. En Elena, Alberto; Díaz López, Marina (eds.), *Tierra en Trance: El cine latinoamericano en cien películas* (pp. 279-283). Madrid: Alianza.

- Cruz, I. (2003). "Luis Ospina". En Paranaguá, Paulo Antonio (ed.), *Cine documental en América Latina* (pp. 236-244). Madrid: Cátedra.
- Cruz, I. 2008. "Un tigre de papel: especialmente verdadero, necesariamente falso". En *Cinemas d'Amérique Latine*, nº 16. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail (PUM), pp. 119-123.
- Cruz, I. (2009). "Un tigre de papel". En Paranaguá, P. (ed.), *Olhares Desinibidos/Miradas desinibidas. El nuevo documental iberoamericano* (pp. 84-89). Edición bilingüe (castellano/portugués). Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales (SECC).
- De Pedro, G. (2015). "Toda la vida. Retazos de una charla con Luis Ospina". En *Caimán Cuadernos de Cine*, nº 37, pp. 78-90.
- García, A. (2006). «La imagen que piensa. Hacia una definición del ensayo audiovisual». En *Comunicación y Sociedad* (pp. 75-106). Revista de la Facultad de Comunicación, Vol. 19, nº. 2. Pamplona: Universidad de Navarra.
- Gómez, S.A. & Henao, C. E. (2007). "Que la verdad sea dicha. Entrevista con Luis Ospina". En *Kinetoscopio* nº 80. Medellín: Centro Colomboamericano, pp. 64-68.
- Hernández-González, B. (2005). "El ensayo como ficción y pensamiento". En Cervera, V., Hernández, B. & Adsuar, M.D. (eds.), *El ensayo como género literario* (pp.143-178). Murcia: Editum.
- Liandrat-Guigues, S. (2004). "Un art de l'équilibre". En Liandrat-Guigues, S. & Gagnebin, M. (eds.), *L'Essai et Le cinema* (pp. 7-12). Seyssel: Champ Vallo.
- Lopate, P. (1996). "In Search of the Centaur: The Essay-Film". En Warren, Ch. (ed.), *Beyond Document. Essays on Nonfiction Film* (pp. 243-270). Hannover y Londres: Wesleyan University Press.
- López, M. (2015). *El falso documental. Evolución, estructura y argumentos del fake*. Madrid: UOC.
- Lukács, G. (1975). "Sobre la esencia y forma del ensayo (Carta a Leo Popper)". En *El alma y las formas. Obras Completas I* (pp. 16-39), Barcelona: Grijalbo.
- Machado, A. (2007). "El film-ensayo". En La Ferla, Jorge (comp.). En *El medio es el diseño audiovisual*. Manizales: Ediciones Universidad De Caldas.
En http://lafuga.cl/preview_articulo/409 (abril 2019).
- Mínguez, N. (2013). "El faso documental y los límites de la no ficción". En *Ficción y no ficción en los discursos creativos de la cultura española* (pp. 153-174). Madrid: Iberoamericana/Vervuert.
- Mínguez, N. (2019). *Itinerarios y formas del ensayo audiovisual*. Madrid: Gedisa.
- Montero, D. (2006). *La herencia de Montaigne. Trayectos posibles para una caracterización del ensayo cinematográfico*. Oakfield: Universidad de Bath.

- Moure, J. (2004). "Essai de définition de l'essai au cinéma". En Liandrat-Guigues, S. & Gagnebin, M. (eds.), *L'Essai et Le cinéma* (pp. 25-39). Seyssel: Champ Vallo
- Ortega, M.L. (2005). *Nada es lo que parece. Falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España*. Madrid: Ocho y Medio.
- Ortega, M.L. (2010). "Nuevos tropos en el documental latinoamericano: subjetividad, memoria y representación". En Weinrichter, A. (ed.), *El documental en el siglo XXI* (pp. 77-100). San Sebastián: Festival Internacional de Cine de Donostia-San Sebastián.
- Pérez-Ruiz, M. (2000). "La identidad en el ensayo latinoamericano: perspectiva poética existencial". *Revista de la Facultad de Filosofía y Humanidades*. Universidad de Chile.
- Sánchez, J. (2005). "[Re]construcción y [re]presentación. Mentira hiperconsciente y falso documental". En *Documental y Vanguardia* (pp. 85-108). Madrid: Cátedra.
- Salazar, J. (2006). El ensayo latinoamericano: tradición y transgresión. *Armas y Letras*.
- Weinrichter, A. (2005a). "Documentiras: el Fake". En *El cine de no ficción. Desvíos de lo real*, 2ª edición (pp. 65-76). Madrid: T&B Editores.
- Weinrichter, A. (2005b). "Hacia un cine ensayo". En *El cine de no ficción. Desvíos de lo real*, 2ª edición (pp. 85-98). Madrid: T&B Editores.
- Weinrichter, A. (2007b). "Cine Ensayo" [presentación díptico]. Ciclo programado por el Museo de Arte Reina Sofía, abril 2007).
- Weinrichter, A. (2010). .Doc. El documental en el siglo XXI. Donostia: Festival Internacional de Cine de Donostia-San Sebastián / Fimoteca Vasca.

- Sobre la autora:

Isleny Cruz Carvajal es Doctora por la Universidad Complutense de Madrid (UCM), licenciada en Ciencias de la Información / Periodismo, con másters en Historia y Estética del Cine, Escritura de Guiones y Comunicación Audiovisual. Investigadora y analista cinematográfica, ha sido cronista y corresponsal para distintos medios internacionales. Docente en la Universidad Complutense de Madrid desde 2005, actualmente también forma parte de la plantilla de la Universidad Rey Juan Carlos.

- ¿Como citar?

Cruz, I. (2019). Aspectos ensayísticos de la falsedad documental. Estudio de Un tigre de papel. *Comunicación y Medios*, [39], 80-96.