

Montaje, collage y ensamblaje en *Un tigre de papel*  
Eduardo A. Russo  
Arkadin (N.º 10), e026, agosto 2021. ISSN 2525-085X  
<https://doi.org/10.24215/2525085Xe026>  
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/arkadin>  
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata  
La Plata. Buenos Aires. Argentina

# MONTAJE, COLLAGE Y ENSAMBLAJE EN *UN TIGRE DE PAPEL*

Montage, Collage and Assemblage  
in *A Paper Tiger*

**EDUARDO A. RUSSO** [earusso@fba.unlp.edu.ar](mailto:earusso@fba.unlp.edu.ar)

Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano. Facultad de Artes.  
Universidad Nacional de la Plata. Argentina

Recibido: 10/2/2021 | Aceptado: 20/5/2021

## RESUMEN

El artículo examina la presencia del montaje en sus distintas dimensiones en *Un tigre de papel*, (Luis Ospina, 2007). El montaje en los ámbitos cinematográfico y videográfico, el collage en diálogo con las artes visuales, y la práctica del ensamblaje, que redefine tanto la expansión del principio de montaje como la noción de dispositivo cinematográfico, son examinados en el film. Partiendo de la categoría del falso documental, *Un tigre de papel* se erige en un productivo ensayo sobre las relaciones entre documental y ficción, entre arte y revolución, entre historia y arte contemporáneo, que también reflexiona sobre los alcances del montaje.

## PALABRAS CLAVE

Cine; documental; ficción; collage; artes visuales

## ABSTRACT

The article examines the presence of different dimensions of montage in *A Paper Tiger*, (Luis Ospina, 2007). The montage is studied in the cinematographic and videographic fields, as collage in dialogue with the visual arts, and with the practice of assembly, which redefines both the expansion of the montage principle and the notion of the cinematographic apparatus, are examined in the film. From the point of departure of the mockumentary, *A Paper Tiger* is a productive essay on the relationship between documentary and fiction, between art and revolution, between history and contemporary art, which also thinks on the boundaries of montage.

## KEYWORDS

Film; documentary; fiction; collage; visual arts



Esta obra está bajo una Licencia  
Creative Commons Atribución-  
NoComercial-CompartirIgual 4.0  
Internacional

«Sólo podrá haber paz cuando haya sido eliminado el imperialismo.  
Llegará el día en que el tigre de papel será destrozado.  
Pero no desaparecerá por sí mismo;  
para ello hace falta el golpe del viento y la lluvia.»  
Mao Tse-Tung en *Un tigre de papel* (2007a)

«Todo se había derrumbado  
y con los fragmentos había que hacer cosas nuevas.  
El collage era como la imagen de la revolución en mí.  
No como era, sino como debía ser.»  
Kurt Schwitters en *Un tigre de papel* (2007a)

El largometraje *Un tigre de papel*, de Luis Ospina, se estrenó 25 de junio de 2007 en *Documenta 12*, de Kassel, uno de los principales encuentros internacionales de arte contemporáneo. La primera exhibición pública del film no se realizó de modo usual, en un festival de cine, sino en esa exposición que cada cinco años dispone una decisiva puesta al día del escenario del arte a escala global. En esa ciudad alemana que alguna vez albergó a los hermanos Grimm mientras compilaban sus oscuros cuentos infantiles y hoy es recurrente foco de atención sobre algunas líneas de fuerza del arte del presente, un sorprendido público asistió a un extraño documental sobre la trayectoria de Pedro Manrique Figueroa (1934–1981), presentado como pionero del collage en Colombia.

El citado artista, tal como se revelaba de manera cómplice a lo largo de *Un tigre de papel* (2007a), no era otra cosa que una compleja criatura de ficción. Pedro Manrique Figueroa, o simplemente PMF, fue una creación colectiva, elaborada hacia 1996 en forma coral por el plástico y crítico Lucas Ospina, el artista multimedia François Bucher y el plástico y filósofo Bernardo Ortiz, con la colaboración de la escritora Carolina Sanín. La primera exhibición de la provocativa obra de este artista imaginario fue presentada en Bogotá por sus creadores como trabajo de graduación en la carrera de Artes de la Universidad de Los Andes. A partir de allí, se inició en Colombia una creciente serie de intervenciones que fueron aportando novedades sobre el artista *redescubierto*, y que pronto llegaron a trascender las fronteras del país. Durante la década previa al estreno del film de Ospina fue desarrollándose una intrincada saga de presuntos descubrimientos de nuevas obras, investigaciones sobre su trayectoria vital y diversas operaciones de rescate de su extraño legado, con repercusiones en los medios y en el ámbito académico. Nuevas piezas rescatadas del olvido, textos curatoriales, discursos críticos y analíticos, cuando no misteriosos y oportunos testimonios de quienes aseguraban haberlo conocido y revelaban algún rincón oculto de su ubicua vida y su enigmática desaparición fueron agregadas a una casuística cada vez más intrincada. Pedro Manrique Figueroa era un exitoso caso de *fake*, verdadero género contemporáneo de intervenciones localizadas entre la práctica artística y la crítica radical, de insistente despliegue en el mundo del arte y particularmente activo en el ámbito latinoamericano (Marzo, 2019). Una senda comparable a la del señor Jusep Torres Campalans, pintor amigo de Picasso, ingenio fundamental de la vanguardia española, pero por sobre todo artista imaginario creado en México hacia 1958 por Max Aub, de quien se llegaron a montar exposiciones en galerías neoyorquinas (Aub, 1985). Manrique Figueroa comenzó, desde entonces, a ser el curioso epicentro ficcional de un fenómeno expansivo, animado por un creciente núcleo de participantes, que daría el sustrato vital a *Un tigre de papel*.

Cuando el cineasta comenzó a preparar su largometraje, tal como lo relató en un breve y revelador texto, «Apuntes para un falso documental» (Ospina, 2007b) ya contaba con una abundante recolección de eventos e información sobre el «precursor del collage en Colombia», con una mitología exuberante a la que esta película contribuyó en forma decisiva, haciendo que la saga continúe hasta la actualidad.



Figura 1. Collage de Pedro Manrique Figueroa en *Un tigre de papel* (2007a)

Tanto Lucas como Luis Ospina, junto a un núcleo creciente de inventivos cómplices, contribuyeron reiteradamente a hacer más abundantes los testimonios y difundir los hallazgos en torno a la misteriosa trayectoria y la obra hasta hoy, parcialmente, recompuesta de Pedro Manrique Figueroa. En el epicentro está esa figura que condensa la historia de medio siglo de la vida colombiana y, por extensión, la de otros tantos años a escala global, dada la ubicuidad y la condición trashumante del personaje, que atravesó la Unión Soviética stalinista, la China de Mao, la Cuba revolucionaria, el Chile de Allende, por no hablar de sus incursiones en la selva amazónica en búsquedas chamánicas o su período lisérgico en California, hasta terminar entre posibles misiones como agente o negociando con *dealers* de los bajos fondos bogotanos, antes de su misteriosa desaparición. La forma y la estructura del film organizan una composición lograda por diversas formas de montaje: de hechos y de testimonios, de imágenes, de palabras y de fragmentos de lenguaje insólitamente re combinados, pero también se expanden mediante trozos de distintos medios ensamblados, que van desde el cine y el video hacia la integración con los nuevos medios a partir de su difusión como DVD, que además del film presenta recursos multimedia. Pero estas dimensiones del montaje, también disponen toda una experiencia de contacto con el pasado histórico, especialmente, centrada en un período vertiginoso del siglo anterior, tan intenso y complejo como extrañamente discontinuo de nuestra contemporaneidad:

Los años sesenta y setenta son una realidad que debemos justificar o criticar a posteriori. Tanto se ha dicho sobre esos años que ya no sabemos qué creer. Es un período que ha sido idealizado, mi(s)tificado y ficcionalizado. Pero por lo menos en aquella épica, que ahora parece lejana, había ideales y existía

la esperanza de una utopía colectiva. Fue tal vez el último momento en que la humanidad pensó que podía cambiar el mundo. Hoy en día simplemente nos conformamos con salvar el planeta. Ahora, que no hay ideología en las cuales podamos creer, sentimos nostalgia de aquellas ilusiones perdidas. ¿Fuimos engañados? ¿Fue todo un sueño? ¿Fue todo real? (Ospina, 2007b, p. 94).

Luis Ospina, quien para ese entonces contaba con una prolongada trayectoria en el campo de la realización cinematográfica y videográfica, no dejó de manifestar cierta perplejidad sobre la consideración de su trabajo, que por cierto ánimo clasificatorio suele considerarse como un falso documental, como pieza rápidamente asimilable al contexto de una prestigiosa exposición de arte contemporáneo como *Documenta* (Oroz, 2007). Por cierto, el recorrido posterior de *Un tigre de papel* abarcó numerosos festivales cinematográficos y cosechó creciente reconocimiento, pero su presentación oficial en Kassel fue síntoma de la ubicación atípica, entre el mundo del arte y el mundo cinematográfico, que esta producción crucial de la pantalla latinoamericana del siglo XXI ostenta. El falso documental, documental apócrifo, *mockumentary*, *faux documentaire*, *mofumental* o simplemente *fake* es una categoría reconocible dentro del documental, que cuenta con una trayectoria tan reconocible que en la actualidad participa con diversas ofertas dentro de las plataformas de *streaming* que dominan el mercado global, en versiones más o menos autorales o adocenadas. Pero el caso de *Un tigre de papel* presenta una complejidad mayor que el de los habituales falsos documentales, ya que se inserta en una serie de operaciones destinadas a dar vida, presencia y consistencia a su protagonista, el tan ubicuo como insondable Pedro Manrique Figueroa, cuya condición de *fake* ya atravesaba un creciente despliegue pirotécnico en distintos ámbitos y disciplinas artísticas, esto es, formaba parte de una operación de montaje aún más expansiva. En todo el conjunto de intervenciones y dispositivos en los que *Un tigre de papel* ha participado, como crucial componente audiovisual de un universo que abarcó exhibiciones, producción curatorial, textos dedicados críticos a su obra y una creciente discusión en los ámbitos mediáticos y académicos, es posible advertir la decisiva instancia configuradora que ejerció el montaje, entendido este concepto en el sentido más abarcativo e intermedial posible. No solo como principio del lenguaje cinematográfico sino también como operación destinada a producir obras que se deslizan y se articulan entre distintos medios y que a la vez permiten pensar la producción artística y ejercer una labor crítica, tanto estética como cultural y política. El montaje, como examinaremos, es desplegado en el film de Ospina a través de su acción en el campo cinematográfico y videográfico pero también a través de su concepción de collage en sentido ampliado, en articulación con su construcción de un artista de ficción con su obra elaborada y difundida a partir de una estrategia heteronómica. Pero además de distintas instancias de collage, también se hace presente en *Un tigre de papel* cierta dinámica que, mediante un trabajo de *bricolage*, traviesamente aludido por su director como *bri-collage* (Ospina, 2007b, p.93) accede a las características de un trabajo que es posible esclarecer apelando, como veremos, a la categoría del ensamblaje (*assemblage*).

## MONTAJES Y MAQUINACIONES

Entre los estudios que abordaron las prácticas y recursos del montaje en *Un tigre de papel* es posible destacar los realizados por Elena Oroz (2007), Felipe Gómez Gutiérrez (2008) e Isleni Cruz (2019). En ellos se examinan las distintas incidencias de un montaje que construye a este film como un palimpsesto, recuperando maniobras propias del clásico documental de compilación realizado mediante la organización de imágenes de archivo y guiado por una línea narrativa compuesta por entrevistas a testigos o expertos. Los usos narrativos, expresivos y metafóricos del montaje, especialmente en lo que toca a la organización del material de archivo utilizado en forma sistemáticamente desviante, son minuciosamente reseñados, particularmente, en el trabajo de Cruz (2019), que hasta traza elaborados mapas conceptuales del recorrido de Manrique Figueroa y del film mediante estrategias

propias del análisis textual. No obstante la riqueza revelada por los citados estudios se presenta también, en *Un tigre de papel*, otra dimensión fundamental del montaje que no procede de la tradición cinematográfica sino de las prácticas y modalidades propias de la creación de video. El examen de las manipulaciones de la imagen electrónica, con sus estrategias particulares, no es considerada en los citados abordajes en un grado comparable a su destacada presencia en el largometraje. Ospina, cuya trayectoria fronteriza en las tres décadas anteriores le había permitido la realización tanto en el universo de la producción fílmica como en las culturas del video, incursiona en este trabajo con igual productividad en refinadas prácticas de montaje en el cine documental y en estrategias de edición propias del video arte y del documental de autor producido para la pantalla electrónica (Dubois, 1999). De ese modo, *Un tigre de papel* pone en marcha una poética de la ambivalencia entre video y cine, entre estrategias del montaje documental y el trabajo de mezcla de imágenes del video con sus imágenes divididas, la complementariedad de texto e imagen, incluso la ambigüedad de la pantalla planteada como ventana y como página electrónica, como abertura a un mundo de acontecimientos dispuestos en la profundidad de un campo visual o como superficie plástica y gráfica, bidimensional. En el film la pantalla se dispone como un singular campo de batalla para que ambas lógicas entablen una coexistencia productiva que genera, por cierto, la zona de confusión que mejor conviene a un personaje como Manrique Figueroa: una ventana abierta al mundo como collage, un universo de collages que se convierte en una abertura para avistar a PMF, y a través de éste, a la historia de medio siglo vertiginoso, transcurriendo en Colombia y en el planeta entero.

Hay una acepción, nada menor, ligada al concepto de montaje, que Lev Manovich (2005) destaca en su obligado *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*, cuando recuerda ciertas operaciones de Potemkin. No se trata en este caso del célebre acorazado ni del film de Sergei Eisenstein, sino del portador original del nombre: Gregori Potemkin, quien fuera primer ministro y amante de Catalina II de Rusia.

De acuerdo con la leyenda histórica, a finales del siglo XVIII, la gobernante rusa Catalina la Grande decidió viajar por todo el país para observar de primera mano cómo vivían los campesinos. El primer ministro y amante de Catalina, Potemkin, ordenó la construcción de falsas aldeas especiales a lo largo de la ruta prevista. Cada pueblo constaba de una hilera de bonitas fachadas que daban al camino pero que, al mismo tiempo para ocultar el artificio, estaban ubicadas a una considerable distancia. Como Catalina nunca se bajó del carruaje volvió de su viaje convencida de que todos los campesinos vivían en la felicidad y la prosperidad (Manovich, 2005, p. 202).

Las aldeas Potemkin, a veces referidas como pueblos Potemkin, han habitado desde entonces la imaginación política rusa. Aun cuando no quedó suficientemente documentada su utilización efectiva en Crimea, las versiones sobre esta artimaña político-espectacular de Potemkin se sucedieron hasta permanecer en ese estado que Manovich designa como «leyenda histórica» para designar una falsa apariencia construida en un escenario real. Una fachada destinada a fusionarse con un fondo dispar, para ser contemplada como una totalidad convincente desde cierto punto de vista cuidadosamente calculado. El autor apela al recuerdo de las aldeas Potemkin como manifestación de montaje escénico, para desarrollar sus ideas sobre una estética de continuidad, o de fusión, en un procedimiento que sería para el siglo XXI el equivalente de lo que en la centuria anterior fue el montaje, no solo en el cine sino como principio productivo en las más actividades del arte, la cultura y la industria. En lo que a nosotros toca, el recuerdo de la superchería de Potemkin nos es útil para recuperar una fundamental dimensión del montaje, que es la de su coeficiente de engaño a un espectador. Y en ese sentido, *Un tigre de papel* se demuestra provisto de una contundente eficacia.

## DE LOS PEGOTES AL COLLAGE

En ese ejercicio de *bri-collage* que es el film de Ospina, el collage no solamente remite a ese tipo de producción de PMF que el misterioso artista denominaba sus *pegotes* sino que atraviesa la estructura del relato audiovisual compone los acontecimientos históricos y los ficcionales y hasta por momentos designa el tipo de configuración que le cabe a su autor. Nada molesto con este tipo de armados respecto de su propia inscripción en los films, Ospina también asoma de modo fragmentario, heterogéneo y escurridizo, desde los tiempos de *Agarrando Pueblo* (1977) a su film cuasi-testamentario *Todo comenzó por el fin* (2015). Si a lo largo de su filmografía se dibuja un retrato de Luis Ospina a través de una suerte de *biopic* por episodios, una biografía tanto individual como colectiva, la del célebre Grupo de Cali cuyo legado tanto contribuyó a recuperar, éste sin duda asume la forma de un collage.

Un texto curatorial, que Luis y Lucas Ospina escribieron bajo el seudónimo de Georg Paul Thomann, curador de la Kurt Schwitters Stiftung con sede en Hannover,<sup>1</sup> define al film de la siguiente manera:

*Un tigre de papel*, de Luis Ospina, calidoscopio documental a la vez que pretendida estrategia alegórica, por la forma en que está editado el material hace que nos atrevamos a hablar de la película en términos de collage (de *bri-collage*, si nos permite la broma), aquella técnica de vanguardia tan querida por los surrealistas (y por artistas políticamente comprometidos, como Pedro Manrique Figueroa). La necesidad de este procedimiento narrativo se manifiesta en documentos, noticieros, folletos, poesías, collages, y materiales de archivo, así como rumores, memorias y testimonios de testigos oculares, que hacen de la película un trabajo apasionante porque nos permite hablar sobre un tipo de personajes que en el mundo actual ya no serían reales, dado que la pureza de aquella gente ya no existe (Ospina, 2007b, p. 92).

Cabe advertir que en *Un tigre de papel* ciertas imágenes y acontecimientos atribuidos a Manrique Figueroa pertenecen a la vida y a los archivos de Ospina, cuidadosamente recortados, pegados y entremezclados con los pertenecientes a otras personas. Lo personal y lo impersonal, lo individual y lo colectivo arman así una estructura que cabría caracterizar, en sentido amplio, como heredera del legado Dada. En su meticuloso análisis textual, Isleni Cruz (2019) analiza en detalle la incidencia del collage en *Un tigre de papel*, cotejando los efectos de collage en el discurso cinematográfico y la inclusión de los collages apócrifos de Manrique Figueroa en el film. Esas dimensiones del collage, como en cajas chinas conviven en niveles que establecen complejas relaciones entre discurso plástico y audiovisual, entre lo lúdico y lo analítico, ya que el film elabora una refinada serie de intervenciones donde la ficción de la crítica busca esclarecer los enigmas de la vida y la obra de su protagonista ficcional.

A su vez, en «Radiografía de una momia», Felipe Gómez Gutiérrez (2008) destaca que Manrique Figueroa no solamente era un creador del collage, sino que él mismo, en tanto entidad, es una creación de collage. En diálogo con el análisis de Oroz (2007), Gómez Gutiérrez recorre los usos de la ironía, la parodia y el particular recurso al *kitsch* que puntúa los contornos del artista, y apunta un sugestivo detalle de recepción ante las primeras proyecciones del film, que pudo presenciar en forma directa, en contextos diferentes. Ante la conciencia de haber sido embaucados por un *mofumental*, las discusiones del público en un primer momento se extendían sobre la falsedad o veracidad de los hechos relatados, para luego dirigirse a la estructura del collage, la relación entre las imágenes y los textos, y de allí procedía a debates más abarcativos sobre la historia, la política, el arte o la revolución

<sup>1</sup> Para proseguir con el juego de identidades apócrifas, Lucas y Luis Ospina firman el texto curatorial que analiza la obra de Manrique Figueroa con el nombre de un artista conceptual austríaco que fue, en verdad, otro ser imaginario creado por el colectivo monochrom, a quien el grupo hizo intervenir en diversos debates y muestras de arte contemporáneo como la Bienal de São Paulo, hasta que "murió" en un accidente en 2005. Su biografía y producción intelectual pueden consultarse en el website del Proyecto Georg P. Thomann: <http://www.monochrom.at/thomann/index-english.htm>

(Gómez Gutiérrez, 2008). Resulta interesante que la película pareciera ser especialmente efectiva, ante las discusiones suscitadas, en su poder de impulsar un discurso reflexivo sobre sus materiales y su forma, al hacer problemáticamente evidente el efecto de collage como parte fundamental de sus estrategias y construcción. Esto es, que esas cualidades del collage se ampliaban, desde las explosivas creaciones de Manrique Figueroa a la estructura de *Un tigre de papel* y desde allí se expandían hacia el trabajo espectacular.



Figura 2. *Un tigre de papel* (2007a)

En cuanto al collage como procedimiento estructurante, el cineasta fue explícito. No solo en esta ocasión, sino muy particularmente en la deriva integral de su filmografía. Expresamente quedó en evidencia esta verdadera metodología cuando, ante la dificultad de hacer cine, se vio llevado a la realización en video, con sus limitaciones materiales pero también sus inesperadas zonas de libertad: «El video me permitía trabajar en una especie de collage postmoderno permanente, en el cual podía mezclar todos los formatos, incorporar textos y hacer efectos especiales, que en cine tendrían costos prohibitivos» (Ospina, 2007b, p. 71). Siguiendo esa línea conductora, *Un tigre de papel* no es un episodio puntual en la trayectoria de Ospina sino la manifestación más explosiva de un procedimiento que atraviesa todo el arco de su producción, desde la temprana *Calí de película* (1973) que ya partía de una estructura de collage, hasta *Todo comenzó por el fin* (2015) con su construcción a partir de materiales heteróclitos, que avanza entre el archivo y la crónica del presente, entre la documentación de hechos y la construcción de ficciones. Por supuesto, en el film que aquí nos ocupa participa tanto de la dimensión de la forma como en el contenido. Señala Juana Suárez (2016):

*Un tigre de papel* es un collage que se construye a partir de cuanto recurso de archivo filmico y de documentos Ospina puede echar mano: *found footage*, video educativo, metraje histórico de archivos de varias partes del mundo, fotografías (incluso una foto de *Asunción*<sup>2</sup> aparece aquí como minibiografía

<sup>2</sup> La autora se refiere al cortometraje de ficción *Asunción* (1976), dirigido por Luis Ospina y Carlos Mayo.

política), cartillas, panfletos, afiches políticos, carteles y correspondencias, para citar algunos de los materiales. Es un manejo diestro de archivos para darles un nuevo uso y significado, lo que el inglés describe mejor como *repurposing* (p. 14).

En este ejercicio de *repurposing*, de reutilización innovadora de elementos anteriormente previstos para otros propósitos, reside una clave fundamental de lo que cine y video, montaje y collage proponen en *Un tigre de papel*. No se trata de una maniobra de apropiación, aquella que William Wees (1993) ha propuesto considerar en tanto gesto posmoderno en la realización audiovisual, por más que Ospina haya aludido brevemente a lo suyo como *collage posmoderno*, sino de una intervención que apunta a la radical capacidad de combinar, pero a la vez manifestar los cortes, las fisuras y rupturas, propias de la tradición del collage. Recordemos que Wees (1993) destacaba al collage como la técnica con mayor potencial crítico, propia del impulso moderno, cotejada con el procedimiento de la compilación y sus deberes propios de una sujeción al realismo, o el recurso a la apropiación y sus levedades e ironías ligadas al postmodernismo. No es un régimen de apropiación lo que se presenta en el film sino como acertadamente aporta Suárez (2016), una reutilización que implica un desvío, lo que apunta su atinada mención al *repurposing*. Pero es una de las citas referidas como exergo de este artículo la que nos brinda, sobre el último punto, una pista decisiva.

#### ENTRE SCHWITTERS Y LÉVI-STRAUSS: BRICOLAGE, ENSAMBLAJE, MONTAJE

Si bien se suele considerar como punto de partida para las prácticas del collage en el arte moderno a las experiencias cubistas de Braque y Picasso, fue Kurt Schwitters quien condujo esta práctica hacia un camino en que, espesando su campo de operaciones sobre el lienzo, se despegaba de dicha superficie e ingresaba en el territorio del ensamblaje. Si el collage se concentraba en cortar y pegar superficies diversas y disímiles, su despliegue fundamentalmente bidimensional valorizaba la condición y juntura de superficies, materiales y texturas, a la vez de las imágenes dispuestas en dicho arreglo. El ensamblaje emprendía una aventura distinta, en la medida en que la dimensión objetual de los elementos precedentes se hacía protagonista, e incluso la disposición bidimensional se abría a una combinatoria tridimensional. La imagen cedía ante el poder de los objetos encontrados, completos o fragmentados. Unidos, pegados, clavados o articulados de manera insólita, éstos se conectaban en un juego que dejaba apreciar rastros de su existencia y función previa, tanto como su nueva disposición y funciones gracias a esta operación. Como apoteosis de un *repurposing* llevado a sus últimas instancias, el proyecto MERZ de Schwitters producía una verdadera metamorfosis de los objetos cotidianos, encontrados en tanto desechos y llegaba a esbozar una verdadera poética sublimatoria de lo previamente dispuesto como basura. Lo que en la criatura ficcional llamada Pedro Manrique Figueroa se plantea de modo paródico, en lo que alguna vez Ospina caracterizó como «comedia documental» (Gómez y Henao, 2008), en el artista real que fue Schwitters se desplegó en forma dramática y hasta trágica. Si aquellos *pegotes* del temprano e imaginario Manrique Figueroa restallaban en su crudeza, el muy real Schwitters consideraba al collage más bien como una labor constructiva, aunque aún estrechamente conectada con la pintura, trabajando laboriosamente la materia de los fragmentos recogidos hacia una elaboración pictórica, puliendo, frotando, coloreando los elementos con dedicación obsesiva. A su vez, al ingresar en el ensamblaje, las construcciones partían hacia configuraciones de tipo tridimensional, hacia una ocupación articulada de un espacio escultórico o cuasi arquitectónico (Dragu, 2020, p. 66). El proyecto MERZ, en sus distintas localizaciones y temporalidades también se extendió a lo largo de una vida. En ese sentido Schwitters es clave no solamente para comprender mejor la producción de PMF sino la propia trayectoria y la obra de Luis Ospina, quien solía referirse al conjunto como «mis sobras completas» (Ospina, 2007b). Es de destacar la arquitectura interactiva de la edición DVD de *Un tigre de papel*. En ella se dispone, entre la usual información gráfica y materiales adicionales de una edición video, una colección de collages de Pedro Manrique Figueroa, en una suerte



de galería virtual para el detallado escrutinio de los espectadores puestos a contempladores-lectores de su obra de *agitprop* plástico-poética (Ospina, 2007a).

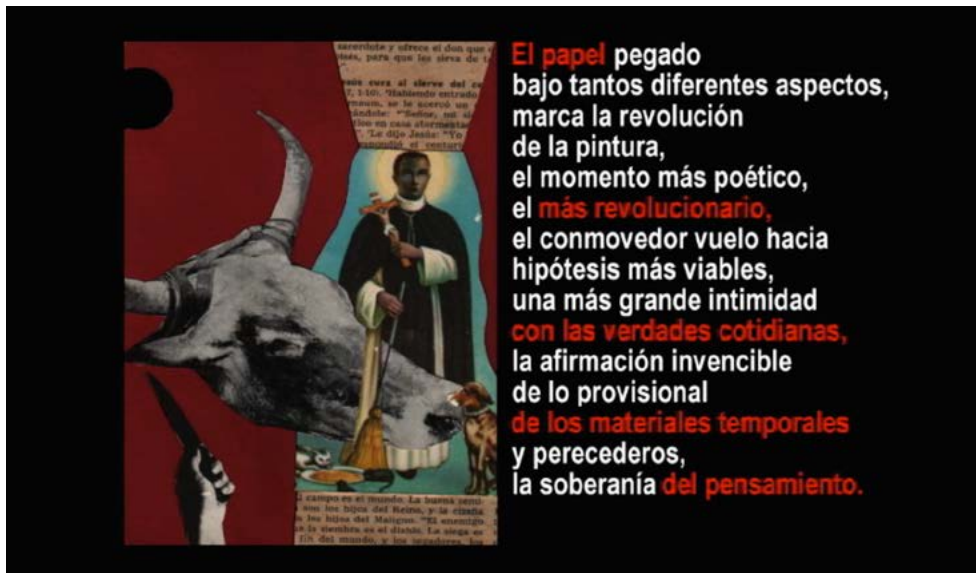


Figura 3. *Un tigre de papel* (2007a)

En este punto, inmersos en un intrincado collage dispuesto entre distintos medios, es preciso trasladarnos del inglés que nos aporta la citada operación del *repurposing*, hacia la lengua francesa. En el primer capítulo de *El pensamiento salvaje* (1962), titulado «La ciencia de lo concreto», Claude Lévi-Strauss indicaba que existe entre nosotros, a escala técnica, una suerte de ciencia a la que podría llamarse como *primera* más que *primitiva*, en la difundida práctica del *bricolage*. Como es sabido, el bricolaje consiste en un trabajo realizado en forma manual, usando medios desviados si se los coteja con el uso de materiales propio del arte. Esto es así porque más que materiales o materias primas, el *bricoleur* utiliza elementos en desuso, que anteriormente tuvieron otra función. Incluso esos elementos pueden ser fragmentarios o hasta residuales. Lévi-Strauss concebía al pensamiento mítico como un bricolaje intelectual, en una interesante maniobra que implicaba admitir una nítida línea de conexión, y no una divisoria radical, entre la producción material y la intelectual. Las reglas del juego del *bricoleur* son las de arreglárselas con lo que se tenga a mano. Por otra parte, eso que se tiene a mano son cosas recogidas aleatoriamente, solo porque «pueden servir para algo» (Lévi-Strauss, 1962, pp. 35-36).

Lo heteróclito no quita la eficacia productiva, de manera tal que es posible concebir al conjunto producido por el *bricoleur*, entonces, como una forma de eficaz ensamblaje. Entre las operaciones de montaje y collage, tanto en Pedro Manrique Figueroa como en Ospina (2007a), autor de *Un tigre de papel*, asoma la figura del *bricoleur*, por una parte, mientras que la operación del ensamblaje ya habilitado por Schwitters, en el despegue (un *de-collage*, siguiendo con las intervenciones lingüísticas a las que Ospina era afecto, a la manera de Joyce) encontramos esa técnica que organiza extrañas construcciones operativas a partir de materiales heterogéneos, entre el descarte y el desecho. Pero hay una resonancia más en la noción de ensamblaje, que hace al núcleo mismo de la experiencia cinematográfica y está relacionada con un concepto central de la teoría audiovisual en el último medio siglo: el del dispositivo.

En *The Lumière Galaxy*, Francesco Casetti (2015) propone convocar al concepto de ensamblaje (*assemblage*) como un operador crucial para pensar el cine en un contexto contemporáneo y abierto a sus múltiples transformaciones en marcha. Para ello, luego de revisar la compleja deriva de la teoría clásica del dispositivo cinematográfico, desplegada desde las inmediateces de mayo del 68, el autor sugiere que dicha conceptualización ha acarreado, desde sus formulaciones pioneras, ciertas determinaciones demasiado rígidas y sospechosamente homogéneas para un cine que se ha revelado mucho más dúctil y persistente de lo que se suponía medio siglo atrás. Como medium flexible y metamórfico, el cine se las ha arreglado desde entonces para dar por tierra los numerosos e insistentes anuncios sobre su inminente decadencia y muerte. Plantea Casetti (2015) que en lugar de aquel *dispositif* postulado y rigurosamente diseccionado por la teoría en lengua francesa, comúnmente traducido como *apparat* en los estudios fílmicos anglosajones, lo que parece brindar forma y estructura al cine es más bien una suerte de ensamblaje. En sus propias palabras:

El artefacto cinematográfico es visto como profundamente histórico y caracterizado por genealogías múltiples y estructuras variables. Los sujetos son capturados por el dispositivo, pero también encuentran en él un espacio para maniobrar. La rigidez y la unidireccionalidad dejan paso a una gran complejidad y flexibilidad (p. 90).

En una apuesta teórica decisiva, el autor da un paso más, llegando a proponer el reemplazo de la noción de dispositivo por la de ensamblaje que, a su juicio, da cuenta más acabada de las propiedades y límites de esa plasticidad. Además, acota que el término contiene, a diferencia de la tradición desplegada en torno al *dispositif* o al *apparat*, una interesante dimensión aportada por sus sentidos en las prácticas artísticas contemporáneas. Más allá de las posibilidades abiertas por esta propuesta de reemplazo, es extremadamente sugestiva una nota en la que sugiere que las maniobras de destrucción y reconstrucción que implica activar la dimensión de ensamblaje en el cine y en los films consiste en una especie de *bricolage*, refiriendo directamente al clásico volumen de Lévi-Strauss (Casetti, 2015). Más adelante, al referirse a la figura del *performer*, que juzga apta tanto para pensar la experiencia del cineasta como la de los espectadores contemporáneos, se explaya en el punto siguiendo al antropólogo francés: el *bricoleur* toma sus recursos de donde sea, a partir de las situaciones en las que está inmerso. No cuenta con fórmulas para fabricar algo sino que inventa a partir de lo disponible. En términos del propio Lévi-Strauss, el *bricoleur* procede con «...*odd and ends*, diría un inglés o, en español, sobras y trozos, testimonios fósiles de la historia de un individuo o de una sociedad» (Lévi-Strauss, 1962, p. 42-43).

Con otro de sus felices deslizamientos terminológicos, el *bricoleur* Ospina bautizó la operación inscripta en *Un tigre de papel* a partir de un término caro a la tradición del documental moderno, particularmente aquella acuñada en torno del concepto de *cinéma vérité*. En sus *Histoire(s) du Cinéma*, Jean-Luc Godard (1988) evoca aquella tendencia en una placa que insiste varias veces ante el espectador llenando la pantalla negra con su conocida tipografía Helvética y no sin que esa pulsación lumínica del texto evoque cierta atmósfera de señal que viene del pasado: *Cinéma vérité*, sentencia la terminal pedagogía godardiana desde aquella pieza video. En respuesta al llamado de Godard, Ospina lanza su propuesta con un chascarillo entre lenguas que bien puede provenir tanto de él como de Manrique Figueroa, quien cabe recordar que en un período trasladó sus collages de la plástica hacia el cine: el territorio de *Un tigre de papel* es el del *cinéma mentiré*.

Junto a Carlos Mayolo, Luis Ospina fue pionero del falso documental con *Agarrando pueblo* (1977) mucho antes de que la categoría formara parte del vocabulario habitual de los cinéfilos. Allí los cineastas daban forma a una ficción revulsiva que fue además una oportuna intervención crítica sobre los miserabilismos del cine latinoamericano y el espectáculo de lo que denominaron como pornomiseria. En *Un tigre de papel*, a partir de los poderes del montaje en sentido amplio, Ospina

elaboró una máquina para pensar la mixtura de ensueños y realidades no sólo de su generación, sino de buena parte del siglo XX. Declaraba al respecto:

En parte lo que hace que un falso documental sea exitoso es su habilidad para existir tanto en el mundo de la ficción como en el mundo actual. Su punto de vista es que el microcosmos que proyecta en realidad no existe, aunque sí existe el macrocosmos que lo contiene y puede ser visto a través de la óptica de un mundo más pequeño, más específico (Ospina, 2007b, p. 100).



Figura 4. *Un tigre de papel* (2007a)

En los intersticios de *Un tigre de papel* los elementos dispares, los enunciados falsos o verdaderos, las imágenes fiables o engañosas, las historias o ensueños, las identidades falsas o comprobables, los testimonios veraces o falaces, las personas reales o seres ficcionales, los acontecimientos ocurridos o soñados, las historias, tragedias o farsas que se suceden, todos ellos son organizados y dispuestos por distintas instancias de un montaje que recorre las posibilidades abiertas por las tradiciones del cine y del video, intercomunicadas en forma fluida por su devenir digital. Si bien para la lógica de los catálogos se trata de un *fake*, un documental apócrifo, esa localización es sólo un punto de partida, que permite el despliegue de una máquina audiovisual tan lúdica como lúcida, crítica y artística. Atravesadas por la ebullición permanente de sus estrategias de collage y ensamblaje, el relato de *Un tigre de papel* opera como «el golpe del viento y de la lluvia» que menta la cita que encabeza este artículo. Y su reinención permanente es efectuada por medio del poder de su montaje, ese principio que lo estructura a la vez como invención ficcional y como reflexión crítica.

## REFERENCIAS

- Aub, M. (1985). *Jusep Torres Campalans*. Barcelona, España: Plaza y Janés.
- Casetti, F. (2015). *The Lumière Galaxy. Seven Key Words for the Cinema to Come*. [Galaxia Lumière. Siete palabras clave para el cine por venir]. New York, Estados Unidos: Columbia University Press.
- Cruz Carvajal, I. (2008). Un tigre de papel especialmente verdadero, necesariamente falso. *Cinémas d'Amérique latine*, 16. Recuperado de <http://journals.openedition.org/cinelatino/2189>

- Cruz, I. (2019). Aspectos ensayísticos de la falsedad documental. Estudio de *Un tigre de papel. Comunicación y Medios*, (39). Recuperado de <https://scielo.conicyt.cl/pdf/cym/v28n39/0719-1529-cym-28-39-00080.pdf>
- Dragu, M. (2020). *Form and Meaning in Avant Garde Collage and Montage* [Forma y significado del Collage y el montaje en la vanguardia]. New York-Londres, Estados Unidos-Inglaterra: Routledge.
- Dubois, P. (1999). *Video - Cine - Godard*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Libros del Rojas-Eudeba.
- Godard, J.-L. (1988-1998). *Histoire(s) du cinéma* [Historia(s) del cine] [mini-serie televisiva]. Paris, Francia: Canal+
- Gómez, S. A. y Henao, C. E. (2008). Que la verdad sea dicha. Entrevista con Luis Ospina, *Revista Kinetoscopio*, (80). Recuperado de <https://luisospinafilm1jimdo.com/sobre-su-obra/entrevistas/que-la-verdad-sea-dicha-entrevista-con-luis-ospina-por-santiago-andrés-gómez-y-carlos-eduardo-henao/>
- Gómez Gutiérrez, F. (2008). Radiografía de una momia. *Tiresias*, (2).
- Lévi-Strauss, C. (1962). *El pensamiento salvaje*. México DF, México: Fondo de Cultura Económica.
- Manovich, L. (2005). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*. Barcelona, España: Paidós.
- Marzo, J. L. (2020). El fake en el arte latinoamericano. *Revista de Historiografía*, (33). Recuperado de <https://e-revistas.uc3m.es/index.php/REXHISTO/article/view/5483>
- Oroz, E. (11 de noviembre de 2007). Un tigre de papel [Entrada de blog]. Recuperado de <https://luisospinafilm1jimdo.com/sobre-su-obra/rese%C3%B1as/un-tigre-de-papel-por-elena-oroz/>
- Ospina, L. y Mayolo, C. (1973). *En busca de María* [Película]. Bogotá, Colombia: Nueva Era- Cinemateca Distrital de Bogotá.
- Ospina, L. y Mayolo, C. (1977). *Agarrando Pueblo* [Película]. Bogotá, Colombia: SATUPLE.
- Ospina, L. (2003). *La desazón suprema. Retrato incesante de Fernando Vallejo* [Película]. Bogotá, Colombia y México D.F., México: Luis Ospina.
- Ospina, L. (2007a). *Un tigre de papel* [Película]. Bogotá, Colombia: Congo Films.
- Ospina, L. (2007b). *Palabras al viento. Mis sobras completas*. Madrid, España: Aguilar.
- Ospina, L. (2015) *Todo comenzó por el fin* [Película]. Bogotá, Colombia: Luis Ospina-Fondo para el Desarrollo Cinematográfico Proimágenes.
- Romero Rey, S. (1995). Luis Ospina, el video como forma de resurrección. *Cinemas d'Amérique Latine*, (3). Recuperado de <https://luisospinafilm1jimdo.com/sobre-su-obra/articulos/luis-ospina-el-video-como-forma-de-resurrección-por-sandro-romero-rey/>
- Suárez, J. (2016). Todo comenzó por el archivo. *Los cuadernos de Cinema 23*, (008). México D.F., México: La Internacional Cinematográfica.
- Wees, A. (1993). *Recycled Images. The Art and Politics of Found Footage Films* [Imágenes recicladas. El arte y la política de los films de metraje encontrado]. Nueva York, Estados Unidos: Anthology Film Archives.