


## Pedro Manrique Figueroa y el domador del tigre

*Pedro Manrique Figueroa and the tiger tamer*

Alessandra Merlo

 0000-0002-6406-3022  
amerlo@uniandes.edu.co

### Resumen

El texto analiza la película *Un tigre de papel* de Luis Ospina (2007), en la cual el director colombiano construye una biografía fantástica de un personaje ficticio, Pedro Manrique Figueroa, otorgándole el papel de precursor del collage en Colombia. ¿Qué relación se establece entre las dinámicas argumentativas del falso documental y la técnica del collage? El artículo contesta asignando a la mentira un valor enunciativo, propositivo y poderoso en su capacidad de contar la historia de una generación de artistas irrequietos y de un país en los años difíciles de la represión y la sospecha.

### Palabras clave

Falso documental. Collage. Luis Ospina.

### Abstract

*The text analyzes the film A Paper Tiger by Luis Ospina (2007), in which the Colombian director constructs a fantastic biography of a fictional character, Pedro Manrique Figueroa, assigning him the role of precursor of collage in Colombia. What relationship is established between the argumentative dynamics of the mockumentary and the technique of collage? The article answers by attributing to the lie an enunciative, propositional, and powerful value in its ability to tell the story of a generation of restless artists and a country in the difficult years of repression and suspicion.*

### Keywords

*Mockumentary. Collage. Luis Ospina.*

## Una premisa – en la prehistoria de lo fotográfico

Quizás por qué lo fotográfico – imagen fija o en movimiento – ilusionó al mundo desde sus comienzos, como prueba de lo existente. Fue sin duda el mágico efecto de coincidencia entre la realidad y la representación, su valor de huella, su ley de la similitud lo que fascinó y sedujo a los primeros observadores y luego, una tras otra, a todas las generaciones venideras. La imagen fotográfica se presenta como prueba de lo que muestra. Pero ¿qué muestra? Repasemos esas imágenes en blanco y negro que hace dos siglos iniciaron esa historia: los techos vistos desde una ventana en una heliografía de Niépce, las barricadas parisinas de 1848 en una foto policial. No tenemos dudas, se trata de la prueba inequívoca de la existencia de los motines parisinos y del perfil de un pueblo de la Francia-Contea. Y al no tener dudas acerca de esos vestigios icónicos, procedemos felices por el camino de la representación, borrando lo fotográfico y viendo en él una realidad sin mediaciones y sin filtros.

Podemos sin embargo enfrentar la cuestión desde otro punto de vista. Si miráramos esas dos imágenes – o cualquier otra – sin contar con sus correspondientes pies de foto descriptivos, ni con palabras de acompañamiento, escritas u orales, esas mismas fotos se tornarían silenciosas. Vacilaría su contenido. Es decir, si en tantos libros no se dijera que esa foto es de Niépce y que quizás esa sea la primera fotografía; si una investigación sobre los archivos policiales y los mapas de las barricadas desde la primera mitad del siglo 19 hasta el mayo de 1968 no hubiese puesto en luz dos daguerrotipos del Faubourg-du-Temple en los motines de 1948 – una imagen con barricadas, la otra después de que el ejército las hubiera derrumbado; si no existiera una voz que nos sugiriera qué muestran esas fotos, yo, nosotros, no podríamos decirlo.

La prueba fotográfica no está tanto en la foto como en la voz que la sitúa, una vocecita insinuante que siempre nos dice qué es lo que vemos; y a la cual nosotros creemos. Parece entonces que lo fotográfico, por prueba y huella que sea, no logra por sí solo decir qué muestra y qué demuestra. Al punto que puedo sacar de mi archivo personal una imagen que supongo nadie más conozca o haya visto y, gracias a este desconocimiento, acompañarla con uno cualquiera de los dos siguientes micro-relatos:



Imagen 1  
fotografía anónima

Relato #1: Un hombre blanco en un país africano colonizado o recién descolonizado, quizás Tanzania o Kenia, asiste por azar al entierro de un nativo y toma una foto, amparado por la sombra de un árbol al margen del camino. Los testigos dicen que una serpiente mordió a la víctima mientras trabajaba.

Relato #2: Camino entre Etiopía y Somalia, abril de 1891; en la camilla llevada al hombro por los dos hombres yace enfermo el poeta francés Arthur Rimbaud.

Podría usar uno cualquiera de estos pies de foto y hasta sustentar su veracidad con una serie de argumentaciones artificiosas y bien construidas. Podría vender mi descripción sin demasiada dificultad, y hacerlo solo para hacer evidente que el contenido de la foto no prueba nada, porque son las palabras que la acompañan – una de las dos versiones propuestas – las que sellan ese contenido y le asignan un lugar específico en la historia de la humanidad. La primera hipótesis es que necesitamos un relato verbal para que una imagen signifique algo. La segunda hipótesis es que, al proponer dos pies de foto en lugar de uno, el mundo entero vacila: no solamente no podría decir cuál de los

dos es el correcto, sino que ya entiendo que el acercamiento entre lo icónico y lo verbal no puede ser nunca demostrable. (Confieso no saber absolutamente nada acerca de mi foto *africana*, aunque la versión #2 me parece sugestiva y suficiente para empezar a escribir un relato o quizás, inclusive, una novela.)

Uno de los tantos ejercicios absurdos y famosos con los cuales Joan Fontcuberta demuestra la *improbabilidad* fotográfica está compuesto por una serie de fotografías en las cuales es inmortalizado un supuesto astronauta de la Unión Soviética, Iván Istochnikov, desaparecido en 1968 durante la misión del Soyuz2. *Pruebas* auxiliares acompañan su caso, mostrando que la desaparición no atañe solo a su cuerpo, sino que conlleva a la cancelación de todo rastro relacionado con su existencia. En una foto de grupo en la Plaza Roja aparece al lado de otros cosmonautas, aunque exista otra versión de la misma foto en la cual Istochnikov resulta borrado. Cancelado y censurado de las fotos y de la historia de la URSS. Sin embargo, es Fontcuberta quien manipula y mezcla imágenes reales con otras ficticias, interviene e inserta un hipotético astronauta, que tiene sus propias facciones, en un paisaje preexistente que suponemos *real*. La historia funciona hasta el momento en que descubrimos el engaño, pero el engaño es solamente la prueba de que la foto solo es una foto. *Ce n'est pas une image juste, c'est juste une image*, como dijo Godard hace más de medio siglo. Pero en el caso de Fontcuberta no es solamente el relato verbal, los pies de foto, los elementos que hacen creíble y por lo tanto verosímil la historia, sino el conjunto de fotos y palabras. El rostro de Iván – el rostro de Fontcuberta – vuelve a aparecer en distintos contextos y ocasiones, y es entonces su presencia múltiple, desde una foto hasta otra, por así decirlo, lo que funciona como prueba, en una especie de fotonovela casera. Iván es Iván porque su cara vuelve a aparecer en una secuencia significativa. Es, por lo tanto, la relación de una foto con otra foto – su composición y sucesión –, y también la relaciones de la(s) foto(s) con algunas palabras, la estratagema y la táctica para anclar la representación a la realidad.

### Un tigre de papel

En 2007 el director colombiano Luis Ospina estrena el documental *Un tigre de papel*, dedicado a la figura de Pedro Manrique Figueroa (PMF), el precursor de la técnica del collage en Colombia. Sin embargo, a parte de cierto número de sus obras, los únicos rastros que en la película – y en los archivos – se muestran

del personaje principal son una breve grabación de su voz y una única foto de grupo, tomada frente a la puerta de Brandeburgo en Berlín, en la que aparece de espaldas. Por lo demás, los amigos creen reconocerlo como extra en alguna película – el cortometraje colectivo *Allí va el hombre*, de 1973, en donde sale a la calle de cachucha – y se ríen al volverlo a ver, al recordarlo físicamente, como si el azar fuera siempre el ingrediente fundamental de la existencia de Pedro Manrique. Lo que en cambio existe, de forma abundante y contundente, son los relatos de sus contemporáneos y amigos, además de quienes se han dedicado a estudiarlo. Son personajes conocidos en el mundo artístico-cultural colombiano, como Carlos Mayolo, Arturo Alape, Jota Mario Arbeláez, Carolina Sanín, y cada uno de ellos aparece frente a la cámara de Luis Ospina contando su fragmento de la historia, mientras vemos pasar por la pantalla las imágenes de algunas de las obras, poesías, collages de PMF. Es la autoridad de estas voces, testigos directos, artistas ellos mismos, que permite darle vida al personaje ausente y llenar el vacío de una biografía de otra manera lagunosa e irrecuperable. Las palabras, como sugeríamos al comienzo del texto, tienen la autoridad de comentar las imágenes, en este caso las obras de Pedro Manrique, de organizar y dar sentido a los fragmentos de su existencia. Quizás algo más: la voz de los testigos toma poco a poco el lugar del personaje principal; si ellas le dan voz a lo que no habla, al escurridizo y desaparecido Manrique, y a sus obras, no hacen únicamente un trabajo de inserción del personaje en el tejido social y cultural colombiano, sino que garantizan su coherencia, dan por sentada su existencia, pero también la reemplazan.

Descubrimos así quién es PMF, nacido en 1934 en un pueblo cercano a Bogotá, Choachí – topónimo de origen quechua que leído en caracteres chinos podría tener un significado poderoso y amenazante, algo así como “la energía para revolucionar a China” –, artista y activista, revolucionario de la izquierda maoísta y trotskista, crítico de ambas, empleado de la sociedad de tranvías de Bogotá en los años 1940 y cocinero de un restaurante situado frente a la Universidad Nacional en la década de 1960, entremezclado en los movimientos de protesta, expulsado del partido comunista, refugiado en una comuna hippie, con un inquebrantable alma anarquista y antimperialista. Hombre esquivo, tímido, de los que están en todas partes, de los que quedan en la sombra en el fondo de las fotografías, donde se confunden los negros y los grises, y nunca puedes decir

si esa mancha es él o no, y qué cara tiene. Gran amigo, gran amante. Su amor platónico por Rosa Luxemburgo – amor sensual e intelectual, pensaríamos – fue tal que al tener entre sus manos el libro de los escritos políticos de ella, fue subrayando algunas líneas y luego otras, hasta llegar a marcar el texto de rojo y azul en la totalidad de sus páginas. Quizás habría que considerar esta práctica de lectura y devoción una obra artística original en sí misma, una intervención sobre una obra preexistente, una meta-lectura, un palimpsesto, como sugiere Krishna Candeth al contarnos el episodio. Algo que sin dudas tiene que ver con la razón por la cual Pedro Manrique ocupó un lugar tan importante en el arte colombiano, su papel de inventor del collage. Una técnica que él llenó de sentido al combinar imágenes icónicas de carácter religioso y político, con textos, poemas, guiños a la actualidad y a sus contemporáneos. Técnica algo infantil y algo sublime, por su capacidad de relacionar materiales diversos y opuestos y dejar que adquieran sentido una vez que los ojos de los observadores se adueñen de ellos.

Esto debería ser suficiente para entender que la película de Ospina quiere rendirle homenaje a un personaje *fundamental* y *marginal* de la historia artístico-política colombiana, central e invisible, omnipresente y fantasmático, alguien que pasó, se encontró con todos, platicó con ellos hasta el desespero, y se fue. Como dice Carlos Mayolo, PMF fue el “amigo imaginario”, “el símbolo de la trashumancia de nosotros”. Porque él siempre estuvo dónde había que estar, él vio quemarse los primeros tranvías durante el bogotazo (1948), participó en los motines que en 1957 pusieron fin a la dictadura de Rojas Pinilla, en 1965 estuvo con Camilo Torres, el cura guerrillero, mientras preparaba su maleta la noche antes de que se fuera a su aventura en el monte, y muriera en el intento; pero sus rasgos siguen permaneciendo inciertos y solo pueden fijarse a través de los testimonios ajenos. Su vida está en la voz de los otros, que funciona como un largo y complejo pie de foto o, más aún, como unas palabras recortadas y pegadas en un enorme collage: el procedimiento artístico – y la obra derivada de ello – que utiliza fragmentos de materiales distintos y de procedencia diversa, recompuestos en un único plano. Es el *plano* común – la mesa de trabajo – lo que garantiza el sentido coherente que se establece entre palabras e imágenes, y acá ese plano, mesa, tabla es el documental mismo en cuanto lugar de encuentro. Allí la coherencia no deriva de una realidad preexistente – ¿y cuándo la realidad lo ha sido? –, sino que se produce en el acto de chocar materiales de

archivo, recuerdos y experiencias, imágenes de las obras de PMF: de manera azarosa y sorprendente el choque produce algo – como en el collage –, produce una figura mítica, pero profana y popular.

Un cuadro puede ser sublime, una “mesa” probablemente nunca lo será. Mesa de ofrenda, de cocina, de disección o de montaje, depende. Mesa o “lámina” de atlas (dícese *plate* en inglés o *lámina* en español, pero el francés *table*, lo mismo que *Tafel* en alemán o *tavola* en italiano, posee la ventaja de sugerir cierta relación tanto con el objeto doméstico como con la noción de cuadro, *tableau*) (Didi-Huberman, 2010, p. 18).

A través de sus múltiples apariciones, PMF se exhibe entonces central pero marginal o – quizás ahora tenga más sentido decirlo – paradigmático e irreal.

Pero este es el punto: afirmar que Pedro Manrique nunca existió es *falso*, así como considerar a la película de Luis Ospina simplemente como un *falso* documental.

Precisamente lo que me interesaba eran los mecanismos cinematográficos con los cuales supuestamente se dice la verdad y se dice la mentira. [...] 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 (Ospina, 2011, p.321 y 324)

No obstante, no hay nada falso en lo que se construye bajo nuestros ojos de espectadores, todo lo contrario. Pedro es el pegante, casi podríamos decir el *colág-eno*, la proteína conectiva del collage, que permite dar forma y sentido a cierta historia del arte y de la crítica en Colombia, un debate infinito entre estética y política en un país silenciado, lento y violento, pero siempre experimental, osado, aflicto por un amor masoquista por el fracaso. El “amigo imaginario” del que hablaba Mayolo existe para padecer *todos* los abusos del poder, para experimentar *todos* los intentos por sacudirse de encima ese poder, para encontrar el camino estético que sepa renovar el arte. Cada amigo y conocido, al relatar la historia de PMF, su poesía, sus tablas, sus volantes y sus vicisitudes, habla en realidad de sí mismo; expropia su propio nombre del relato y lo sustituye por el del personaje ficticio, mirándolo con el afecto de la distancia, la nostalgia de la pérdida, pero, sobre todo, con el cinismo del conocimiento íntimo.

A la técnica del collage, ejercida por PMF y redoblada por Luis Ospina en *Un tigre de papel*, se sobrepone un aura hagiográfica. El alejamiento a través del cual la película mira a Pedro Manrique – alguien que nunca se fusionó con el mundo y que siempre se mantuvo por su cuenta – permite transformar un ser algo pegajoso – porque insistente, fundamentalista, hasta pedante – en una figura abstracta, que los atraviesa y sintetiza a todos, o que sintetiza, más bien, esos años *cero* (1934-1952), *rojas* (1952-1957), *rojos* (1957-1968), *rosas* (1968-1974), *negros* (1974-1981) en los que se narra la historia fracasada del lado más irrequieto de un país suramericano.

Para cumplir con la tarea, Luis Ospina da forma a la obra que Pedro Manrique tenía en su cabeza y que nunca pudo realizar, justamente, una película que fuera un collage cinematográfico, hecha con los *pegotes* recortados y los deshechos de otras películas, una *trash movie*, por llamarla de alguna manera.

No es la única vez que Ospina realiza un trabajo de archivo – quizás no ha hecho otra cosa en su vida –, pero basta con citar el documental *Todo comenzó por el fin*, que es sobre todo un retrato de la Cali-Caliwood de los años 1970, el recuerdo de los experimentos colectivos de la Ciudad Solar, un tributo a los amigos Andrés Caicedo y a Carlos Mayolo; y que finalmente es también una mirada autobiográfica, sobre su propia existencia y supervivencia. Sin embargo, allí Ospina se desdoblaba como director y como personaje de la película, se miraba en el espejo y en la cámara.

Pero ¿dónde está Ospina en *Un tigre de papel*, si allí están no solo los amigos de PMF sino – lo que es lo mismo – sus propios amigos? Si la cámara panea a 360 grados sobre el mundo que retrata, ¿por qué razón no aparece Luis? Ni de espaldas, ni en el fondo indefinido de una foto, nada, aunque parecen suyos los anteojos redondos, de pasta transparente, medio salpicados de sangre que al final de la película vemos acompañados por un vaso medio lleno y medio vacío, John Lennon, *The dream is over* y el neblinoso skyline de New York.

La genialidad de *Un tigre de papel* – bueno, una de sus genialidades – está quizás justamente en eso. El protagonista es una ficción, con todos los detalles ya mencionados, pero el director también se disfraza bajo el mismo juego y en lugar de aparecer como sí mismo – uno de los tantos entrevistados – se vislumbra bajo la obra de PMF. Esto no significa en absoluto que PMF sea un alter-ego o un heterónimo de Ospina, tampoco que el director sea el autor oculto de las obras



Imagen 2  
fotograma *Un tigre de papel*

de Pedro Manrique. La identidad procede por otro lado, porque Ospina se reconoce y se identifica en la *forma* del collage. Luis Ospina es el collage, y en este sentido, él es la película, el tigre y el papel.



### Todo está acá – o en otra parte. La verdad y la mentira

En su autobiografía *¿Mamá qué hago?* Mayolo escribió que yo más que ser el montador de sus películas había sido el domador de sus películas. A Mayolo le encantaba filmar y le desesperaba editar. A mí me pasa lo contrario: sufro en los rodajes y disfruto de los montajes. Como bien lo enunció el viejo zorro Jean-Luc Godard: “*montage, mon beau souci*” (montaje, mi bella preocupación) (Ospina, 2012).

La película de Luis Ospina más citada como referente de *Un tigre de papel* es *Agarrando pueblo* (1977), una obra maestra de lucidez y desencanto juvenil, un homenaje al cine, un ensayo sobre la mirada ideológica, un *divertimento* serísimo que con su escasa media hora de duración sigue siendo un monumento cinematográfico – mejor que *monumento* sería llamarlo *mojón*, o *pilastra*, “señal

permanente que se pone para fijar los linderos”, según la RAE, pedazo de piedra en el que es inevitable tropezarse al caminar. Si las dos películas se citan juntas, es por esa categoría de *falso documental* que parece contenerlas ambas – y con eso también parece encerrarlas y definirlas de una vez por todas. No hay dudas de que así sea, pero es también otra cosa la que las acerca, algo más que un supuesto género fílmico, algo que en cambio proviene de su intención y de su alma, que tiene que ver con la *mentira* – no con la falsedad. Mientras que la falsedad es una pérdida, la mentira es el principio activo y propositivo, generador de ideas y de formas, algo que se dice, no algo que se calla: “los mecanismos cinematográficos con los cuales supuestamente se *dice* la verdad y se *dice* la mentira”, como citábamos antes. Lo que la mentira producía en *Agarrando pueblo* era hacer visibles los marcos – de lo contrario imperceptibles – que determinan la mirada cinematográfica, documental o no. Toda imagen filmada es mentira y *Agarrando pueblo* lo decía con vehemencia. Treinta años después, *Un tigre de papel* revela hasta qué punto la palabra que relata y comenta construye y reconstruye, adapta y ajusta la existencia, la imagen y la obra de la que habla. Allí donde intenta crear lo verosímil, hace cada vez más evidente los resqueibres entre verdad y mentira, entre realidad y credibilidad. Cuando el montaje es invisible, creemos *tout court* en la verdad. Pero cuando el montaje es explícito, evidente, se parece inevitablemente a un collage, muestra las grietas, los bordes, la enunciación y el lugar de enunciación al mismo tiempo.

Decíamos, la voz de los amigos en el acto de recordar a PMF era la voz de la autoridad que garantizaba su existencia. Quizás podríamos dudar de la veracidad de Carlos Mayolo, pero en ningún caso dudaríamos de las palabras de Beatriz González cuando nos habla de esa momia olvidada en el Museo Nacional. Las afirmaciones más increíbles, en el testimonio atendible, se vuelven verdaderas. Como en la foto *africana* con la que empezamos este texto, la correspondencia entre el contenido de la imagen y su *verdad* – las coordenadas espaciotemporales de la foto; la existencia terrenal de PMF – es asegurada por la voz externa, el pie de foto, el testimonio oral. La palabra y la voz aseguran con su propia potestad la correspondencia. Aunque no sea cierto.

*Un tigre de papel*, más que un falso documental es entonces un ensayo acerca de la mentira, categoría necesaria para representar lo real. Y, además, ¿qué sería exactamente un *verdadero* documental sino la más gigantesca

mentira? Sin embargo, la cuestión de la película de Luis Ospina no es solamente teórica y lógica, por así definirla, sino contextual: la verdad y la mentira que la conforman nos hablan de un lugar geográfico preciso. No existe verdad en la historia de Colombia, no es posible hacer coincidir historia, arte y vida, lo único que se puede hacer es poner las piezas juntas, en una misma mesa, es relatar los fragmentos, abandonar la prepotencia de la voz certera y hacer de la mentira el principio narrativo, volviéndola explícita. Porque si ninguno de los testigos se desviste a lo largo de la película de su papel de farsante, la película misma deja en cambio filtrar la duda. Unos movimientos de cámara, unos cortes repentinos, unas risas marginales siembran inquietud. Y por encima de todo Luis Ospina, el domador del tigre, quien nos hace descubrir que las rayas no son las del tigre, sino las de la jaula.

**Alessandra Merlo**, *literata*, PhD en teoría del cine (en Paris III – Sorbonne Nouvelle), profesora asociada del Departamento de Lenguas y Cultura de la Universidad de los Andes (Bogotá, Colombia). Entre sus publicaciones, los libros: *Los útiles y los inútiles. Presencia y visibilidad de los objetos en el cine* (2017), *Mirar una película. Cinco ensayos sobre el cine italiano* (2007), *la edición y traducción de Comizi d'amore, di Pier Paolo Pasolini* (Congresos de amor, 2019). En 2022, con Érika Martínez, ha realizado la curaduría de la exposición *Lucíferas. Homenaje indirecto a Pier Paolo Pasolini*.

### Referências

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?* Madrid: Museo Reina Sofía y TF Editores, 2010.

OSPINA, Luis. A los hijos hay que reconocerlos. Notas sobre el montaje de *La sociedad del semáforo*. *Cinemas d'Amérique Latine*, n. 20, 2012. Disponible en: <https://doi.org/10.4000/cinelatino.495>. Consultado el 5 mayo 2024.

OSPINA, Luis. Que la verdad sea dicha (conversación con Carlos E. Henao y Santiago A. Gómez). In: CHAVARRO, Sandra; ARBELÁEZ, Ramiro; OSPINA, Luis (eds.). *Oiga/Vea: sonidos e imágenes de Luis Ospina*. Santiago de Cali: Universidad del Valle, 2011 [publicación original en *Kinetoscopio*, n. 80, 2008].

UN TIGRE DE PAPEL (2007). Largometraje documental. Duración: 114 minutos. *Dirección:* Luis Ospina. *Producción:* Luis Ospina con el apoyo del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico. *Productores asociados:* Congo Films, Efe-X, Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano (Bogotá), Miguel Salazar (Nueva York, Ucrania, Amazonas), Andrés Mora (China), Rodrigo Lalinde (Rumania), Karen Lamassonne (Atlanta). Con el apoyo del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico. *Guión:* Luis Ospina basado en una investigación de Lucas Ospina, François Bucher y Bernardo Ortiz, con la colaboración de Carolina Sanín. *Fotografía:* Luis Ospina. *Fotografía adicional:* Miguel Salazar, Rodrigo Lalinde. *Música:* “En el segundo tono” de Guillermo Gaviria interpretada por la Orquesta Sinfónica de Colombia bajo la dirección de Federico García Vigil. *Montaje:* Rubén Mendoza, Luis Ospina. *Sonido:* Luis Ospina. *Locución:* Natalia Iartovsky, Jacques Marchal, Luo Huiling. *Graficación y Efectos:* Rubén Mendoza. *Postproducción:* Efe-X. *Reparto:* Jaime Osorio, Carlos Mayolo, Arturo Alape, Joe Broderick, Jotamario Arbeláez, Vicky Hernández, Juan José Vejarano, Tania Moreno, Beatriz González, Santiago García, Umberto Giangrandi, Jorge Masetti, Krishna Candeth, Penélope Smith, Rolando Peña, Carolina Sanín, Tsu Ke-Uin, Carlos Castillo, Petra Popescu, Mijail Grushenko, Tarcisio Vanegas, Walter Morales. *Formato original:* Mini DV. *Formato exhibición:* Betacam Digital.

**Dossier recibido en marzo de 2024 y aprobado en junio de 2024.**

**Como citar:**

MERLO, Alessandra. Pedro Manrique Figueroa y el domador del tigre. Dossier La vida obstinada de las imágenes. Experimentación y montaje entre cine y artes visuales. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 30, n. 47, p. 287-298, mar.-jun. 2024. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n47.16>. Disponible em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>