

# TAMBIÉN LA INTERPRETACIÓN ES UN *COLLAGE*: CONJETURAS EN TORNO A PEDRO MANRIQUE FIGUEROA

## A CRITICAL *COLLAGE*: CONJECTURES ABOUT PEDRO MANRIQUE FIGUEROA

JERÓNIMO DUARTE RIASCOS\*  
Universidad de los Andes

Fecha de recepción: 31 de enero de 2010

Fecha de aceptación: 29 de marzo de 2010

Fecha de modificación: 19 de abril de 2010

### RESUMEN

Pedro Manrique Figueroa es un personaje central en la historia del arte colombiano. De su vida y obra no quedan más que huellas, y es quizás por esta razón que su existencia se encuentra a medio camino entre la realidad y la ficción. Este texto, tras realizar un recuento de la génesis del personaje, pretende contribuir al análisis sobre Manrique desde dos puntos de vista diferentes. El primero tratará de aproximarse al gesto de su creación desde la noción de autor de Foucault y las particularidades del juego según Huizinga y Caillois. El segundo hará lo propio con el personaje para analizar su performance.

**PALABRAS CLAVE:** Pedro Manrique Figueroa, arte contemporáneo colombiano, función de autor, juego, lenguaje.

### ABSTRACT

Pedro Manrique Figueroa is a pivotal figure in Colombian art history. All that is left from his life and work are memories, perhaps that is the reason why his existence swirls around reality and fiction. This article, after briefly describing the character's genesis, aims to analyze Manrique from two different points of view. The first one will try to examine the act of creation with the tools provided by the theories of Foucault, Huizinga and Caillois. The second one, will approach the character to study its performative qualities.

**KEY WORDS:** Pedro Manrique Figueroa, Colombian contemporary art, author function, play, language.

\* Magíster en Literatura. Universidad de los Andes.

Pedro Manrique Figueroa es el precursor del *collage* en Colombia; el secretario asistente de Luis Lamasonne; un vendedor de estampas religiosas en la Plaza de San Victorino; un trabajador del tranvía de Bogotá; el agente viajero de una cervecería; el agente viajero de una destilería de aguardiente; un visitante asiduo del Club de ajedrez Lasker; un empleado raso de empresas tipográficas; el ideólogo del Proyecto Falso; un ángel caído que se volvió antropoide erguido; un esquizofrénico; un colocador manual de pines; un miembro de las juventudes comunistas; un miembro del Partido Comunista; un miembro expulsado del Partido Comunista; el precursor del *gulasch* en Colombia. ¿Un artista? No, más bien un deportista.

Pedro Manrique Figueroa es también un personaje que tenía el don de la ubicuidad; un reidor para programas de televisión; el eterno enamorado de Rosa Luxemburgo, de Penélope Smith, de Ligia Duarte, de Fanny, de María Cristina y de Omaira Mantilla; un actor de *Holocausto canibal*; un hacedor de perros por encargo; un ayudante en una expedición misionera en el Amazonas; el cocinero del Restaurante Chibcha de Jackson Heights; el símbolo de la trashumancia; el fundador de SATUPLE; el artífice del Plan 'Tusted'; un platillo volador; una de las víctimas de la intoxicación por leche contaminada en 1975; el profeta del mal ejemplo; un escritor y poeta; un pintor de murales en Bochalema; el autor del *happening* 'sordomudo'; un artista que escribe y que puede hacer *collage*; el altervago y el amigo imaginario de todos.

Y todavía unas cuantas cosas más. Pedro Manrique Figueroa es un heterónimo; un documental; una obra de arte; un discurso polifónico; una *boutade*; una crítica a la historia del arte en Colombia; una crítica a la institucionalidad del arte en Colombia; una crítica al mundo del arte. Es también un juego; una reflexión sobre el lenguaje; una reflexión sobre el lenguaje del arte; una muestra de la elocuencia del silencio; una apuesta colectiva, discursiva y paulatina. Es una propuesta y una apuesta. Es la justificación de lo que se presenta a continuación. Es verdad. También es mentira.

Casi nada se ha escrito alrededor del caso Manrique Figueroa. No alrededor de su obra o de su existencia o inexistencia como personaje, sino acerca de lo que plantea este particular fenómeno, de las reflexiones que su estudio puede generar. Antes de decir cualquier cosa sobre Manrique es fundamental conocer su génesis; por ello, la primera parte de este texto será más bien descriptiva. Resumiré algunos de los que considero son los puntos más importantes de la aparición de Manrique en la escena del arte colombiano. Después, este texto se dividirá en dos partes.

En la primera, intentaré responder a los interrogantes acerca de qué *es* Pedro Manrique Figueroa y *dónde* está su autor. Para tal efecto, trataré de explicar el fenómeno a la luz de los planteamientos de Michel Foucault en su texto “¿Qué es un autor?” y de las reflexiones sobre el juego que proponen Johan Huizinga y Roger Caillois. En la segunda, y tal vez como resultado de la incomodidad que suscita abordar a Manrique de manera tan rígida, propondré una mirada más consciente de su performance, del carácter ficticio del fenómeno.

## GÉNESIS DEL HÉROE: CONSTRUCCIÓN Y DESTRUCCIÓN DE PEDRO MANRIQUE FIGUEROA

En 1995 Lucas Ospina y Bernardo Ortiz eran estudiantes del programa de pregrado en artes plásticas, ofrecido por el Departamento de Arte de la Universidad de los Andes. Estaban inscritos en el curso “La palabra figurada”, que exigía, dentro de su desarrollo, la realización de una exposición. Como la idea de la exposición era presentar a un artista en cuya obra se viera una relación entre palabra e imagen, Ospina y Ortiz optaron por presentar la vida y obra de Pedro Manrique Figueroa, precursor del *collage* en Colombia. La exposición pasó sin pena ni gloria entre los estudiantes y le gustó al profesor, quien encontró una afinidad entre el personaje y algunos textos de Cortázar. Los hoy artistas, Lucas y Bernardo, aprobaron el curso.

La hazaña habría podido pasar desapercibida si no es porque, meses más tarde, los dos estudiantes se encargan de hacer “El martes de las artes” —la página que por ese entonces *El Espectador* dedicaba a la cultura—, y contar en ella la vida de Pedro Manrique Figueroa en la Universidad de los Andes. Más tarde, junto con François Bucher —también estudiante de artes plásticas—, Ospina y Ortiz consiguen que el Instituto Distrital de Cultura y Turismo les financie la edición y publicación de una revista de arte, coordinada por ellos mismos. Así nace la revista *Valdez*, una publicación artística de aparición esporádica, que apenas llegó al quinto número, pero que condensó, entre otras cosas y en unos pocos textos, la vida, obra y algunas conjeturas en torno a Pedro Manrique Figueroa.

Son más de diez textos los que mencionan a Manrique y que se encargan, simultáneamente, de su construcción y destrucción. El nacimiento del héroe, que originalmente había sido el resultado de la unión exclusiva y excluyente entre Lucas Ospina y Bernardo Ortiz, empezaba a constituirse como ‘sujeto’ a través de una orgía lingüística en la que participaban —además de los padres iniciales y por limitarnos tan sólo a aquellos cuya participación es más evidente— François Bucher,

Carolina Sanín, Eduardo Pradilla y Víctor Manuel Rodríguez. Lo que aquí ocurre es que el personaje empieza a ser construido lingüísticamente y de manera polifónica. La breve biografía y las primeras obras que habían sido presentadas por Ortiz y Ospina en su exposición de clase eran ahora complementadas con relatos de la más diversa índole: recuentos de los diferentes periodos de la vida de Manrique, testimonios de sus amigos, cartas, fragmentos de su diario, entrevistas, poemas y leyendas en torno a su existencia, por nombrar apenas unos cuantos.

Si nos permitimos utilizar aquí las teorías que sobre las obras literarias desarrollaron Gérard Genette y Mijail Bajtín, comprenderemos que las narraciones sobre Manrique son evidentemente polifónicas y que son susceptibles de soportar un análisis narratológico minucioso. No sólo tendríamos una multiplicidad de ‘autores empíricos’, sino que además los textos que cuentan la historia de Manrique Figueroa están llenos de narradores diegéticos —esto es, de narradores que cuentan una historia dentro de la historia misma, al tiempo que hacen parte de ella—.

A través de los testimonios de los hermanos Valdez —Pedro, Juan y Trajano— nos enteramos de que, por ejemplo, Manrique se inventa padecer de esquizofrenia, o que él es el ideólogo del proyecto falso —una hazaña que pretendía quebrar la economía estadounidense marcando con un sello de ‘falso’ la mayor cantidad posible de dólares en circulación—. Fanny y María Cristina, dos de sus amantes, nos cuentan detalles de sus ocurrencias y nos explican el origen de su denominación como precursor; Camilo Torres nos habla sobre las ideas revolucionarias de Manrique; Julio Aparicio nos cuenta que es un pintor de murales en Bochalema; Gevaristo T. Buitrago niega su existencia y afirma que el verdadero precursor es Ciro Enrique Taboada; Uasi —un amigo que se inquieta— sostiene que en realidad Pedro Manrique Figueroa es el mismísimo Pedro Valdez; Nuria Vélez, por su parte, pone a disposición del lector una fotocopia que recibió al bajarse de un taxi, en donde anónimamente se aseguraba que Pedro Manrique Figueroa era el nombre de una nave espacial extraterrestre que se proponía conquistar la Tierra. Como puede verse, la historia se cuenta dentro de la historia misma y gracias a la conjunción de una multiplicidad de voces, casi siempre contradictorias.

Pero la construcción polifónica del personaje no es exclusiva de *Valdez*, sino que corresponde, precisamente, con un artista que junta fragmentos, que hace ‘pegotes’, *collages*. Al tiempo que aparecen estos textos, se empieza a curar una serie de exposiciones de su obra que contribuye de manera significativa a la construcción de su narración. No hay un registro exacto de en cuántas exposiciones ha participado Manrique. Se sabe que tal vez la primera en su honor fue *Homenaje a Pedro Manrique Figueroa, precursor*

*del collage en Colombia*, realizada en la Galería Santa Fe en 1996. La muestra incluía *collages* de Manrique y exhibía trabajos de varios artistas colombianos que habían sido influidos por su obra —María Paz Jaramillo, Germán Martínez y Jaime Cerón, entre otros—. Se sabe que su obra ha recorrido varios países; se mostró en Minneapolis, en Glasgow y en Lulea, Suecia. También fue acogida por algunos establecimientos nacionales: en el año 2000 Escobar Rosas presentó *Apología a la droga*; la Universidad Nacional hizo lo propio con *Tránsito* en el mismo año; en 2008, se curó en la Fundación Gilberto Alzate *Doble exposición, medias promesas*; y, también en 2008, logró por fin entrar al Salón Nacional de Artistas —del que había sido rechazado en 1972—. El hecho de que la obra de Manrique utilice la técnica del *collage* de manera casi exclusiva no es de desdeñar: sus obras son también, en sí mismas, construcciones polifónicas.

Es apenas de esperarse que la particular construcción de Manrique haya implicado también, por momentos, su destrucción. Las versiones son tan disímiles que lo único seguro es, justamente, que no hay nada seguro en torno a su constitución narrativa, pero esta característica —como veremos más adelante— lejos de empobrecer su valor, lo acrecienta. Hemos visto ya que el lenguaje plástico y el escrito participan directamente en la construcción del personaje; sin embargo, es preciso añadirle otro más: el cinematográfico. Es éste el aporte que hace Luis Ospina con *Un tigre de papel* (2007).

El documental abre con la siguiente cita, hartamente ilustrativa del problema que nos ocupa: “La vida de Pedro Manrique Figueroa no está escrita por nadie, y por una razón poderosa: se parece demasiado a una novela de aventuras, a la vez incompleta y contradictoria, siempre vinculada a las centelleantes incertidumbres de la tradición oral”. Allí, Ospina —Luis— narra la vida de Manrique a través de unos pocos textos y de los testimonios de más de veinte narradores diegéticos, que además tienen la particularidad de ser, en su mayoría, protagonistas de la vida cultural del país. Arturo Álape, Umberto Giangrandi, Beatriz González, Jotamario Arbeláez, Vicky Hernández, Carlos Mayolo y Harold Alvarado Tenorio comparten sus testimonios al lado de personajes ficticios como Petra Pompescu —supuesta hija—; Penélope Smith —amante—; Krish Candeth —hindú, ex compañero de Manrique—; y un largo etcétera.

Después de estos eventos, considero que es posible afirmar que Pedro Manrique Figueroa se ha consolidado como personaje, y que a pesar de que se trata de una obra en constante reescritura, su existencia está ya planteada. Ésta se registró en los círculos del arte y fue proclamada y atendida por algunos medios masivos de comunicación. Al parecer, no hay duda de que Pedro Manrique Figueroa es un personaje central en el medio cultural del país. Ahora, ¿cómo abordarlo?, ¿a quién culpar?, ¿a quién agradecer?, ¿hay obra?, ¿dónde está?, ¿qué hay?, ¿cómo organizar este desorden?

## PEDRO MANRIQUE FIGUEROA: DOS APROXIMACIONES

### **Hacia una definición de Manrique: la función de autor y los resultados del discurso polifónico**

Las contadas aproximaciones crítico-teóricas que existen en torno a Manrique se han dedicado a analizar algunos aspectos de su producción, entendiéndola como la manifestación de uno más de los casos de heteronimia, relativamente frecuentes en el mundo de las artes. Sin embargo, la existencia y construcción de Pedro Manrique Figueroa y su obra han sido el resultado de un proceso discursivo prolongado en el que ha participado una cantidad considerable de actores y al que se le ha prestado poca atención. Como veremos, es posible que Pedro Manrique Figueroa no haya terminado de constituirse, o que su constitución no sea algo plausible ni deseable por ahora.

Si bien es cierto que Pedro Manrique Figueroa se construyó de manera paulatina y polifónica, es necesario precisar que con el tiempo el personaje ha ido recayendo en manos de Lucas Ospina<sup>1</sup>. Sin embargo, no nos parece evidente afirmar, como se ha hecho a veces, que Ospina es el autor, a secas, de la obra. Cuando Michel Foucault indaga en la materia, advierte que se trata de una reflexión en torno a la pregunta ¿qué importa quién habla? Desde allí destaca cuatro puntos principales a partir de los cuales se desarrollará su estudio.

El primero implica una constatación de que el nombre de autor no es una descripción definida ni un nombre propio ordinario; el segundo, identifica una relación de apropiación pero es consciente de que “el autor no es exactamente ni el propietario ni el responsable de sus textos; no es ni el productor ni el inventor, y entonces se pregunta ¿cuál es la naturaleza del *speech act* que permite decir que hay obra?” (Foucault 330). Como tercer punto, Foucault advierte que existe una relación de atribución que resulta de una serie de aproximaciones y reflexiones críticas; y finalmente, reconoce que, en ocasiones, también funciona como una marca, como un signo que se le impone a la obra.

Con estos cuatro puntos claros, el filósofo francés empieza su argumentación con una consideración acerca de la autorreferencialidad de la escritura:

Puede decirse, primero, que la escritura de hoy se ha liberado del tema de la expresión: no se refiere más que a sí misma, y sin embargo, no está alojada en la forma de la interioridad; se identifica con su propia exterioridad desplegada. Lo que quiere decir que es un juego de signos ordenado menos por su contenido significado que por la naturaleza misma del significante; pero también

1. Después de lo que ocurre en Valdez, la obra de Manrique ha sido realizada, de manera casi exclusiva, por Lucas Ospina. Las exposiciones que mencionamos anteriormente son todas creaciones suyas.

que esta regularidad de la escritura se experimenta siempre del lado de sus límites; siempre está en proceso de transgresión y de inversión de esta regularidad que acepta y con la que juega; la escritura se despliega como un juego que va infaliblemente más allá de sus reglas, y de este modo pasa al afuera. (333)

Si aceptamos, como lo hace la semiótica, que el lenguaje plástico de los *collages* y el audiovisual del documental son maneras de escritura, será fácil comprender que Pedro Manrique Figueroa es uno de estos casos de autorreferencialidad escritural. No se refieren más que a sí mismas; incluso, una de las ‘citas’ de Manrique lo evidencia: “mi obra soy yo”. No obstante, como lo veremos en detalle más adelante, la construcción polifónica, autorreferencial y lingüística de la obra no impide su proyección hacia afuera. Al contrario. El poder transgresor al que se refiere Foucault está presente todo el tiempo y es el que permitirá cuestionar conceptos como la historia y la institucionalidad del arte en Colombia.

Tras realizar las consideraciones arriba referidas, Foucault plantea que una de las características más claramente identificables del autor —tal como se entiende en su época— es su capacidad de funcionar como un elemento de agrupación y de exclusión. De este modo, el autor asegura una función clasificadora que opera como una suerte de argumento de autoridad. Si llevamos esta observación al terreno que nos ocupa, podríamos sostener, al menos a manera de ejercicio mental, que esta función agrupadora la estaría cumpliendo el mismo Pedro Manrique Figueroa.

Se trataría, justamente, de lo que Foucault propone entender como *función de autor*: una característica del modo de existencia, circulación y funcionamiento de ciertos discursos en el interior de una sociedad (338). Dicha función tiene como elementos fundacionales la vinculación a un sistema jurídico e institucional; la imposibilidad de ejercerse de manera universal y constante en todos los discursos; el hecho de ser el resultado de una operación compleja; y la remisión a una unidad de escritura y no a un individuo real.

El autor, entonces, se presentaría como una función variable y compleja del discurso, de la cual el autor empírico —o los autores en nuestro caso— no sería sino uno de sus componentes, lo que implica sobrepasar los límites de la noción de sujeto. Considero que en el caso Manrique la función de autor opera de la siguiente forma: hay un autor primero y ficticio —Pedro Manrique Figueroa— de unos *collages* que han sido expuestos en distintos espacios; esa unidad entre el personaje y la obra plástica ha sido posibilitada por una serie de discursos y actores que se han sumado a la creación. Uno de ellos es el documental de Luis Ospina. Sin embargo, ese texto —el documental—, que contiene a su vez al personaje y a las obras, ha sido posibilitado por un conjunto de relatos que fueron publicados, en su mayoría, en la revista *Valdez*. A su turno, los textos que aparecen

en esa publicación deben su origen a una ocurrencia de Lucas Ospina y Bernardo Ortiz, quienes se inventaron el personaje para su clase “La palabra figurada”.

Lo interesante es que todas esas derivaciones se condensan, para efectos de su existencia discursiva y narrativa, en Pedro Manrique Figueroa como la individualización de un fenómeno. Ya no es únicamente el Manrique autor de los *collages*, sino que es Pedro Manrique Figueroa como *función de autor*, como una etiqueta que agrupa a sus creadores iniciales —Lucas Ospina y Bernardo Ortiz—, a sus creadores secundarios —Carolina Sanín, François Bucher, Víctor Manuel Rodríguez, Luis Ospina—, a sus creadores ficticios —todos los narradores diegéticos a los que nos hemos referido—, y que hace lo propio con su obra plástica. Es una manera de personalizar el gesto.

Con esto, lo que quiero plantear es que el fenómeno que estudiamos, en tanto discurso polifónico, se nos presenta como un juego lingüístico, como una obra que se construye desde distintos registros y que tiene, en Pedro Manrique Figueroa, su función de autor y su centro, de manera simultánea. Se trata de una propuesta autorreferencial y autorreflexiva que, al cuestionar y problematizar su propia existencia, se manifiesta sobre factores externos a ella. Creo que dicha propuesta puede entenderse como un juego, divertido si se quiere, pero profundamente serio. Para explorar esta vía de análisis, valdrá la pena recordar las aproximaciones que desde distintos puntos de vista han sostenido Huizinga y Caillois en torno al juego. Así nos será posible entender algunas de las implicaciones estéticas de esta apuesta lúdica, discursiva y polifónica.

### **El juego: Johan Huizinga y Roger Caillois en paralelo con Pedro Manrique Figueroa**

En *Homo Ludens*, Johan Huizinga propone el juego como una de las características compartidas entre humanos y animales. A su juicio, el juego es anterior a la cultura, pues ésta presupone una comunidad humana de la que el juego puede prescindir, y tiene mucho que ver con el desarrollo posterior de ésta. En su obra, Huizinga rastrea los orígenes lúdicos de varias de las distintas formas de civilización —derecho, arte, literatura y guerra—, y se aproxima al fenómeno del juego para entenderlo como un verdadero constructor y edificador de cultura.

Desde su punto de vista, una de las características esenciales del juego es que lleva implícito cierto goce que, además, está lleno de sentido: todo juego tiene un significado. Y es justamente ese significado el que impide su negación, “... no es posible ignorar el juego. Casi todo lo abstracto se puede negar: derecho, belleza, verdad, bondad, espíritu, Dios. Lo *serio* se puede negar; el juego, no” (14).



Y se trata también de una actividad libre; permite ser abandonado en cualquier momento, pues tiene algo que no pertenece a la cotidianidad, que está fuera de la satisfacción de deseos y necesidades. En ese sentido, Huizinga identifica algunas características esenciales: libertad, límites de tiempo y espacio, desinterés, posibilidad de repetición, orden propio y absoluto, auto-conciencia, y la formación de un club. Intentemos, entonces, analizar el fenómeno Pedro Manrique Figueroa desde estos siete aspectos.

Considero que el asunto de la libertad no presenta mayores desafíos analíticos. Manrique, entendido como un juego, es extremadamente libre. Prueba de ello es la promiscuidad en su elaboración que, a pesar de que ha mermado con el tiempo, es todavía innegable. Los espacios en los que se construye el personaje son espacios de libertad. Cada uno de sus autores podía tomarlo, casi que a su antojo, y jugar con él, añadirle alguna característica extra de personalidad, indagar sobre un nuevo amor turbulento, informar acerca de una nueva ocupación, de un nuevo rechazo o de un nuevo fracaso. En el momento en el que Ospina —Lucas o Luis—, Ortiz, Bucher, Sanín y Rodríguez, entre otros, decidieron hablar de Manrique en textos, imágenes, voces o videos, aceptaron entrar a jugar el juego. Fue una decisión libre y consciente, como también lo sería su posterior retiro. Manrique puede ser visto como un contenedor, como un juego del que echa mano, libremente, quien lo necesite; la única condición es que hay que aceptar el juego, hay que aceptar que Manrique existe. De lo contrario, apropiarse de él sin respetar esta regla fundacional, sería convertirse en un antipático aguafiestas.

Existen también, en Manrique, unos límites de tiempo y de espacio. Para jugar con él hay que aceptar los límites de su existencia: su nacimiento en Choachí a finales de los años veinte o principios de los treinta; sus avatares en Bogotá, en el tranvía, en el Bogotazo, en la insurgencia, en las ideas comunistas; su extraña relación con el mundo del arte de la época, su vínculo con el Museo Nacional; su activismo; su supuesta desaparición. Además, es un juego dentro del mundo del arte, lo cual no impide su proyección, hacia otras esferas de lo público; sin embargo, cuando se sobrepasan esos límites, se anula el juego, pues ya el nuevo espacio no acepta su performance.

La posibilidad de repetición es, igualmente, bastante clara. Prueba de ello es el hecho de que, desde su nacimiento como juego en 1995, Manrique se ha repetido incesantemente. Su última repetición: el Museo de la Pobreza. Esto va muy de la mano con la idea de la conciencia. Cada trabajo con Manrique es plenamente (¿?) consciente del artificio y decide asumirlo y modificarlo. Esto conduce, en últimas, a la formación de un club, cuyos miembros se han ampliado y reducido en repetidas ocasiones, pero en cualquier caso hay siempre algún nivel de pertenencia, de identificación. Tal vez esto sea más claro si se mira a quienes han sido dejados por fuera del club, quienes no pudieron, o no quisieron,

jugar el juego. Un ejemplo particularmente ilustrativo es el que se da en el artículo que Eduardo Serrano escribe en la revista *Semana* (n.º 726 de abril de 1996) a propósito de la exposición *Homenaje: Pedro Manrique Figueroa es un fraude, no es un artista y no existió*. Es evidente: Serrano no hace parte del club.

Los asuntos del desinterés y del orden propio y absoluto en Manrique Figueroa son, en cambio, bastante difíciles de rastrear. Pareciera que allí la teoría de Huizinga empieza a mostrarse, al menos problemática. Como veremos con mayor detalle, el juego de Pedro Manrique Figueroa es interesado, se fue volviendo de ese modo. Podemos conceder que en sus orígenes, cuando “estaba en el límite de ser una broma para una clase” —como lo sostuvo uno de sus creadores—, efectivamente era de ese modo; sin embargo, con el tiempo, cada uno de los jugadores que se apropió del personaje lo hizo de manera interesada. Se jugó para plantear una reflexión, para criticar un estado de cosas, para cuestionar los juicios absolutos<sup>2</sup>. Aunque también había un poco de eso, no se jugó por el mero placer lúdico, por el goce implícito del que habla Huizinga. Se jugó, por ejemplo, para pensar de otra manera la historia del arte colombiano. Se jugó para enfatizar en la ambigüedad del lenguaje.

Y ni qué decir del orden propio y absoluto. Lo que hay en Manrique es un desorden impropio y relativo. Por las mismas características de su formación, Pedro Manrique Figueroa se ha caracterizado por el desorden, por la espontaneidad. Ya cuando analizábamos su génesis dimos cuenta de ese proceso contradictorio de consolidación. Y es que no podría haber sido de otro modo; se trata de un personaje profundamente contradictorio, cuyo único orden podría estar en el desorden mismo. Tal vez esa sea la manera de hacerlo encajar en este análisis, con la propuesta de Huizinga. Sin embargo, y como lo plantea Caillois:

Todo juego es un sistema de reglas. Estas definen lo que es o no es *juego*, es decir lo permitido y lo prohibido. A la vez, esas convenciones son arbitrarias, imperativas e inapelables. No pueden violarse con ningún pretexto, so pena de que el juego acabe al punto y se estropee por este hecho. Pues nada mantiene la regla salvo el deseo de jugar; es decir, la voluntad de respetarla. Es preciso *jugar al juego* o no jugar en absoluto. (11)

Nótese cómo esta cita es particularmente importante para el caso Pedro Manrique Figueroa. Es suficiente con que unos pocos jugadores respeten las reglas —aunque no sea muy claro cuáles son y aunque se presenten, a veces, contradictorias—

2. Al respecto ver: Rodríguez, Víctor Manuel. “On Stage: Pedro Manrique Figueroa and the Rethoric of Modernist Art History”. Valdez 5.

o, por lo menos, que respeten la regla clave que es la de creer —o parecer creer— en la existencia del personaje. Lo fundamental es que haya alguien más que esté interesado en jugar y, por supuesto, algunos incautos.

Sea como fuere, lo que sí es innegable es que hay, por lo menos, unas ciertas características lúdicas<sup>3</sup>. Lucas Ospina y Bernardo Ortiz usan el término ‘juego’ con frecuencia para referirse a Manrique. Eso no es despreciable y es posible que sea consecuencia de que “una vez que se ha jugado permanece en el recuerdo como creación o como tesoro espiritual, es transmitido por tradición y puede ser repetido en cualquier momento, ya sea inmediatamente después de terminado... o transcurrido un largo tiempo” (Huizinga 23).

Vale aclarar, como bien lo hace Huizinga, que la constatación de la existencia del juego no implica que la actividad que se presenta lúdicamente carezca de seriedad. Muy por el contrario, es tan seria que quienes participan en ella desean ser engañados y dentro del desarrollo del juego “es muy esencial... que uno pueda vanagloriarse ante otros de que le haya salido bien” (72). Creo que, en últimas, Pedro Manrique Figueroa es un juego que ha salido bastante bien; es posible que, en efecto, sus jugadores tengan razones para vanagloriarse.

Y es posible también que ello se deba a dos puntos que destaca Huizinga. El primero es el que tiene que ver con el carácter innegable del juego. Manrique puede negar muchos aspectos dentro de los que él mismo se desarrolla, muchas de las verdades que operan en torno a él —historia del arte, idea de artista, de obra—, pero es imposible negar a Manrique mismo. Su construcción lo impide; su existencia lo impide. Y ello se debe a que es una construcción lingüística.

El segundo tiene que ver con una particular proximidad que la obra, en tanto juego, tiene con la literatura y con la ficción. Huizinga advierte que:

... mientras que la religión, la ciencia, el derecho, la guerra y la política parecen perder gradualmente, en las formas altamente organizadas de la sociedad, los contactos con el juego que los estadios primitivos de la cultura manifiestan tan abundantemente, la poesía, nacida en la esfera del juego, permanece en ella como en su casa. (153)

Y es que en un sentido amplio, Pedro Manrique Figueroa tiene una construcción poética: sus textos tienen una dimensión en ese sentido; sus obras y su vida también. Es bastante probable que estemos frente a un caso en el que los límites entre

3. Esa es, justamente, la crítica que hace Caillois a la propuesta de Huizinga. Son los elementos lúdicos y las capacidades que manifiesta y desarrolla —y no el juego como lo plantea el holandés— los que se erigen como factores de ‘construcción de civilización’.

la plástica y la literatura están siendo conscientemente borrados, deconstruidos para deconstruir, de paso, varias certezas sobre la realidad.

Para Huizinga, el juego es el fundamento último de todas las manifestaciones culturales —y Huizinga entiende a la cultura en el sentido más amplio posible—; para Caillois, el juego es el reflejo de dichas manifestaciones. De ahí su permanencia. Según Caillois, el juego tiene la permanencia de lo insignificante y, al tiempo, permanece porque es el reflejo de un mundo: refleja creencias, gustos, modos y, creo yo, también carencias. Pedro Manrique Figueroa es un juego que se ha mantenido, tal vez por su insignificancia, tal vez por la importancia de su construcción en y con el lenguaje. Y es un juego que refleja las carencias de la historia del arte colombiano y unas particulares sensaciones frente a la institucionalidad que se escribe con ella.

Como quedó demostrado, existen herramientas teóricas que permiten aprehender el fenómeno Manrique. La función de autor y el juego son dos de ellas. Sin embargo, la naturaleza misma del personaje hace que parezca incómodo y artificial abordarlo de este modo. Pareciera necesaria una aproximación menos absoluta. Una aproximación, quizá, más lingüística; más conscientemente ficticia.

## **OTRAS HERRAMIENTAS PARA APROXIMARSE AL DESORDEN: PEDRO MANRIQUE FIGUEROA Y SU PERFORMANCIA**

Tal vez si intentamos dejar de lado por un momento la necesidad académica de la clasificación, si tomamos a Manrique por lo que se nos presenta y nos olvidamos de la necesidad de aprehenderlo y rotularlo, dejaremos que sea el personaje mismo quien nos proponga su lectura. El problema de afirmar que Pedro Manrique Figueroa es una función de autor o de sostener que es un fenómeno que presenta, con claridad, varias de las características del juego, es que al hacerlo —diría Austin— estamos emitiendo un enunciado. Es decir, estamos dando cuenta de un hecho verificable, pronunciándonos sobre un estado de cosas determinado.

Obviamente, el hecho verificable desde ese punto de vista no es la existencia de Manrique; el estado de cosas sobre el que nos pronunciamos no tiene que ver con su nacimiento en Choachí, ni con las razones que lo llevaron a cambiar su apellido de Farfán a Figueroa, ni con su decisión masoquista de hacerse artista. Más bien, está relacionado con las operaciones que sus autores llevaron a cabo, con los productos que lo tienen como pretexto y con la manera como éstos operan dentro del mundo del arte. Eso es lo que me permite entonces proponer una mirada analítica que podrá ser evaluada en términos de verdad o falsedad. Podremos decir: sí, el fenómeno Manrique puede ser entendido como

una función de autor *à la* Foucault; o, no, el caso Manrique no encaja de manera satisfactoria en los postulados que, sobre el juego, desarrolla Huizinga.

Pero creo que vale la pena detenernos, así sea brevemente, en las pistas que nos dan sus huellas. Hoy en día, el trabajo con Manrique sólo puede hacerse a través de su recuerdo y de la evidencia que dejó en su paso por el mundo —sin importar si éstos son empíricamente verificables, porque ¿cómo verificar empíricamente un recuerdo?—. Entonces, tenemos algunas huellas con las que es posible trabajar: un número importante de *collages*; algunos apartes de su diario; testimonios de sus amigos y uno que otro familiar no confirmado; su obra poética; el manifiesto que condensa sus ideas políticas; el proyecto de museo que condensa sus ideas político-artísticas; y un par de textos apócrifos. Como se ve, se trata de huellas, en su mayoría, lingüísticas.

Todos esos ‘objetos’, al condensarse, producen la memoria de Manrique. Son el resultado de pesquisas, investigaciones y creaciones; son recuerdos que existen y se manifiestan a través del lenguaje. Y es justamente esa presencia física, su existencia verificable a fuerza de *enunciados*, lo que hace que sea imposible ignorarla. Se puede ignorar a un personaje cuya presencia empírica ha sido anulada por la ausencia de su recuerdo, pero no puede ignorarse a un personaje de presencia empírica cuestionable que, sin embargo, permanece con fuerza en la memoria colectiva. Este último es el estado de cosas de Pedro Manrique Figueroa.

Propongo, ya que hemos utilizado el término *enunciado* en el sentido que lo hace Austin, apropiarnos de otra de las nociones que desarrolla en su obra *Cómo hacer cosas con palabras: expresión performativa*. Sería un error tomar el conjunto de huellas que tenemos de Manrique y analizarlas como un *enunciado*, pues su intención no es describir unos hechos; de hacerlo, nos veríamos obligados a concluir que el personaje es un sinsentido, un mero divertimento. En cambio, aproximarnos a partir de la noción de *expresión performativa* podría ser más interesante. Recordemos que, tal como lo plantea Austin, este tipo de ‘formulaciones’ no describen ni constatan nada; tampoco se presentan como verdaderas o falsas. Realizar una *expresión* de este tipo es mucho más que simplemente decir algo: es hacerlo.

Es lo que se ha decantado como el poder performativo del lenguaje. Las huellas que *dicen* a Manrique, lo *hacen*. Es, otra vez en términos de Austin, una expresión performativa feliz. Y ello tiene que ver con que la felicidad de su realización no depende de hechos, sino de deseos y pensamientos. En uno de los textos en los que se mantiene la memoria de Pedro Manrique Figueroa, el documental *Tiempo Libre*, Lucas Ospina sostiene que “si Manrique no existiera habría que inventárselo”; es justamente ese contexto, ese vacío en la historia del arte colombiano, ese deseo de atribuirle al personaje la autoría

de sus obras, esa necesidad de materializar a un personaje patético, decadente y nostálgico que vivió la Guerra Fría y que pervive ubicuamente, lo que hace que cada *expresión* sobre Manrique se concluya de manera feliz y contribuya a reafirmar la existencia del personaje. Cada una de sus obras es una reafirmación de su existencia contradictoria, de su trashumancia; cada uno de los apartes de su diario es la creación de sus avatares y sus fracasos; cada poema y cada carta construyen sus relaciones con los otros.

Si quisiéramos refinar esta propuesta un poco más, podríamos afirmar que Pedro Manrique Figueroa funciona como significante absoluto, como la palabra que se nombra a sí misma. Aceptemos, como lo plantea Agamben, que el hombre puede revelar lo existente a través del lenguaje, que ve el mundo a través de éste, pero que, al mismo tiempo, le es imposible revelar o ver el lenguaje mismo. Paradójicamente, “el hecho de que yo hable y que alguien escuche no implica la existencia de nada, excepto del lenguaje” (Agamben 29) —y entendamos aquí el verbo hablar en el sentido más amplio del término: se habla con imágenes, con palabras, con sonidos—. Entonces, en estricto sentido, la narración de Pedro Manrique Figueroa no nos permite asegurar su existencia, de la misma manera que la narración de las guerras de independencia o las imágenes de los cronistas de indias no nos permiten constatar la existencia de próceres o sirenas. Lo único que podemos ‘comprobar’ con estas huellas es la existencia del lenguaje (Agamben 29-31).

En esa medida, Pedro Manrique nace y muere en el acto mismo de su enunciación; se hace y se destruye allí, en un efecto performativo-destructivo del lenguaje. Y como se sabe lingüístico, experimenta sus límites y conoce su poder, el poder que le permite hablar de otras cosas al hablar de sí mismo. Por esta vía Manrique afirma unas ideas y cuestiona otras, y es por eso que su ‘naturaleza’ es tan atractivamente apropiable, que su carácter de contenedor es tan atrayente.

Ningún absoluto puede usarse para hablar de Pedro Manrique Figueroa o de su obra; los relativos, en cambio, están a la orden del día. Por ejemplo: hay en Manrique una nostalgia del arte romántico. Por un lado tenemos a este artista que pareciera conservar impoluta la idea del genio; un personaje de origen popular a quien una serie de eventos azarosos y una disposición creativa innata lo llevaron a convertirse en artista, y no en cualquier artista, sino en el precursor del *collage* en Colombia. A veces es un artista comprometido políticamente, a veces es anárquico, muchas veces es triste. Casi siempre serpentea por la bohemia y tiene muy presente ese lado oscuro que tan obstinadamente queremos ver en aquellos que se dedican a hacer cosas que, en el sentido más prosaico del término, no sirven para nada.

Sin embargo, al tiempo que tenemos a este artista genial y atormentado, nos encontramos con una noción de obra que le da un portazo en la cara a la idea de

obra como verdad. Y éste, consideramos, es el eje articulador de gran parte de lo que (se) propone (con) Manrique: la ficcionalidad. Las posibilidades se vuelven entonces infinitamente mayores: renunciar a las esencias permite que la contradicción haga su entrada triunfal. Y de la mano viene un efecto desacralizador. Manrique se permite, por ejemplo, ser un anticristo que confía en el Creador; poner a dialogar a Mao, a Tritón, a Satán y a los ángeles de Dios en la misma estampa (*Al diablo con Mao*); o equiparar el nazismo, el catolicismo y el comunismo (*San Benito*). No habría razón para extrañarse con ninguno de estos enfrentamientos. Sería más fructífero aceptar las oscilaciones. Manrique a veces funciona. A veces no tanto. A veces es un personaje entrañable que pide a gritos ser adoptado por la narrativa lineal y evolutiva del arte colombiano. A veces parece un antipático lunar de esa cadena lógica. A Manrique hay que tomarlo fragmentariamente, su narración (triumfante) es episódica y a partir de esos episodios construye una historia —de ‘h’ minúscula— que él mismo se encarga de reescribir y borrar.

Ésta es sin duda una constatación reveladora, un golpe al ego. Si incluso Manrique puede escribir y reescribir la historia, las posibilidades de que lo hagan unos sujetos más empoderados y coherentes no deja de ser terrorífica. Si como en la literatura, quien nos narra la historia es quien, en últimas, se encarga de interpretar —y por esa vía definir— los destinos de los personajes, sólo podemos aspirar a que nuestro narrador sea menos diletante que Pedro Manrique Figueroa, que sea más dado a las esencias, que se incline por el respeto de nuestra individualidad inmanente y permita nuestra trascendencia.

Cuando Manrique narra, los narrados no salen muy bien librados. Tomemos el ejemplo de uno de sus proyectos: el Museo de la Pobreza. En una yuxtaposición de imágenes y textos Manrique habla desde la pobreza de los pobres sobre la pobreza de los ricos. También ahí puede identificarse el interés por resaltar la contradicción: la narración de los ricos ha eliminado a los pobres de sus fronteras. Manrique propone una nueva historia que los incluya y aporta evidencia fotográfica.

Como en el caso de este museo, Pedro Manrique Figueroa es una serie de imágenes yuxtapuestas. Y el texto, al final, es una imagen; y la imagen, al final, es un texto. Y Pedro Manrique Figueroa es texto y es imagen. Está ahí, desordenado, caótico, contradictorio, falso y performativo; está ahí para ser leído —que es lo mismo que para ser mirado—. Existe, es una mentira que se volvió verdad a fuerza de repeticiones. Como lo sostuvo Goebbels, “una mentira repetida mil veces se convierte en verdad”; una mentira es un arma de poder; a través de la mentira se define la verdad. Pero nunca es la verdad completa, siempre es media verdad o verdad y media.

## BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio. “La idea del lenguaje.” *La potencia del pensamiento*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007. Impreso.
- Austin, John L. *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós, 1991. Impreso.
- Bajtín, Mijaíl. *El método formal en los estudios literarios*. Madrid: Alianza, 1994. Impreso.
- . *Estética de la creación verbal*. Ciudad de México: Siglo XXI, 2005. Impreso.
- . *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989. Impreso.
- Bucher, François y Lucas Ospina. “Mi obra soy yo.” *Revista Valdez* 1. 30-32. Impreso.
- Caillois, Roger. *Los juegos y los hombres. La máscara y el vértigo*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1994. Impreso.
- Foucault, Michel. “¿Qué es un autor?” *Entre filosofía y literatura*. Trad. Miguel Morey. Vol I. Barcelona: Paidós, 1999. Impreso.
- Genette, Gérard. *Figures*. 3 Tomos. París: Éditions du Seuil, 1966 – 1972. Impreso.
- Huizinga, Johan. *Homo Ludens*. Madrid: Alianza, 1996. Impreso.
- Ortiz, Bernardo. “Circunloquio en torno al héroe.” *Revista Valdez* 4. 60-66. Impreso.
- Ospina, Lucas. “Los años Rojos.” *Revista Valdez* 3. 45-52. Impreso.
- . “Apología a la droga.” *Revista Valdez* 4. 52-54. Impreso.
- Rodríguez, Víctor. “Introducción a los evangelios de Manrique, según Francisco, según Lucas y según Eduardo. Homenaje al precursor de la Memoria.” *Revista Valdez* 2. 28-38. Impreso.
- Sanín, Carolina. “Los años Cero.” *Revista Valdez* 3. 28-37. Impreso.
- . “Los años Rosa.” *Revista Valdez* 3. 38-44. Impreso.
- . “Manrique literario.” *Revista Valdez*.3. 53-57. Impreso.
- . “Antropólogo. El educado. El público. Usaquén.” *Revista Valdez* 4. 26-56. Impreso.
- . *Un tigre de papel*. Dir. Luis Ospina. DVD. Congo Films, 2007.