laFuga

"Abra el ojo por que lo están filmando"

Crítica al discurso documental colonizado en Agarrando pueblo de Luis Ospina

Por Ana María López

Tags | **Cine documental | Grupo subalternos | Representaciones sociales | Lenguaje cinematográfico | Colombia**

Agarrando pueblo (Luis Ospina y Carlos Mayolo, 1978) [1] es una producción audiovisual en la que diferentes elementos narrativos y conceptuales se ponen en juego. No solo se trata de hacer una mezcla de dos géneros narrativos, sino que también usa figuras retóricas, formatos de la imagen y modos de enunciación que ponen de manifiesto la existencia de voces diversas.

Este falso documental cuestiona discursos cinematográficos que han caído en el juego de la repetición de estereotipos en relación con la imagen de América Latina y en general del tercer mundo. Este cuestionamiento se da un contexto específico de la producción cinematográfica latinoamericana en la que los cineastas se pronunciaron en sobre las maneras en que debía hacerse el cine en la región. *Agarrando pueblo* construye sobre esto un discurso en el que se problematiza el género documental a partir de su transgresión y el uso retórico de la imagen. A partir de esta producción es posible ahondar en una reflexión que vincula el determinismo biológico y el subdesarrollo, así como su permanencia en obras contemporáneas.

Apuntes sobre la producción de la época

Bajo la dirección de Carlos Mayolo y Luis Ospina [2] aparece en el año de 1978 *Agarrando pueblo.* La película transcurre en Cali, donde ambos directores, junto con el escritor Andrés Caicedo, formaron el Cine Club de Cali y la revista *Ojo al cine.* En 1971, habían hecho **Oiga vea***,* una película que cuestiona a la sociedad caleña en una coyuntura particular que fue la realización de los Juegos Panamericanos, esta fue una respuesta a la versión estatal titulada **Cali, ciudad de América** (Diego León Giraldo, 1971)que construye una mirada desde el oficialismo y la exclusión. Estos antecedentes, si bien breves, permiten situar el trabajo que será objeto de análisis y entender la propuesta de los directores como parte de una construcción discursiva y una conexión permanente con lo que pasaba en el mundo audiovisual en Colombia y en América Latina.

Parte de la preocupación que da lugar a la producción de *Agarrando pueblo,* está vinculada a la omisión del origen de los problemas que son representados en la cinematografía latinoamericana de esos años, y su planteamiento está claramente dirigido a la explotación del género documental, o mejor a la explotación de la realidad mediante el posicionamiento cinematográfico de la imagen documental. "*La miseria era una lacra, como una enfermedad de la sociedad Latinoamericana. Y no se hacía cine explicando sus orígenes y viendo sus resultados, sino que solamente se explayaban en su aspecto abyecto, enfermizo, débil, por circunstancias que más bien había que descubrir*" (Mayolo, 2008, p. 89). Reflexiones de esta naturaleza y la búsqueda de un lenguaje expresivo particular le permitieron a Ospina y a Mayolo avistar la falta de compromiso que hacía que la realidad latinoamericana en su cara más miserable se convirtiera en un producto de consumo para públicos que esperaban ver una América Latina pobre, analfabeta y oprimida.

En ese momento, el llamado *Nuevo Cine Latinoamericano* parecía tener su momento de gloria. Las expresiones de este movimiento fueron diversas y no estaban necesariamente asociadas al documental como género, más bien estaban unidas a causas políticas y al compromiso de los cineastas de combatir con las cámaras y con sus creaciones el colonialismo cultural, que se había

instalado en el cine bajo la influencia de Estados Unidos con producciones para el público latinoamericano en el que algunas estrellas eran el vínculo con los países, pero también era el modo en el que se representaban y se reproducían estereotipos [3] . La apuesta por realizar un cine con narrativas propias estuvo también influenciada por corrientes cinematográficas de otras latitudes, así por ejemplo, es posible ver la influencia de cine soviético y la huella del *Neorrealismo,* que se desarrolló en los años cuarenta en Italia, y donde se formó Fernando Birri, uno de los principales exponentes del cine latinoamericano. Adicionalmente, fue la manera en la cual empezaron a aparecer los sectores marginales en la gran pantalla (Gubern, 2005), y el momento en el que tuvo lugar la pregunta por cómo había sido hasta ese momento la narrativa cinematográfica.

En este contexto el movimiento cinematográfico perseguía objetivos como trabajar por el fortalecimiento o la formación de una industria cinematográfica en las naciones latinoamericanas que permitiera competir con las industrias estadunidenses y europeas; buscar la integración continental y la denuncia de la realidad social como parte del incremento de la conciencia de las masas. Y quizá una de sus posturas más radicales fue ver el cine de entretenimiento como una manera de neocolonialismo y de penetración de valores burgueses, crítica que se hacía tanto a películas extranjeras como nacionales, pues la pretensión del espectáculo y de lucro representaba falta de compromiso con la realidad social. Sin embargo, la revisión de los manifiestos permiten ver que había una urgencia por consolidar una cinematografía que desafiara lo que hasta el momento se había hecho. En este sentido, es relevante pensar en lo que planteaba García Espinosa (1969) en relación con el cine como arte y como problema estético, en el cual no hay una división tangencial entre los géneros y tampoco hay una negación a la diversión, pues ésta está pensada como parte de la vida. El cine imperfecto no está definido por estrategias rígidas, se trata en cambio de un conjunto de preguntas, muchas de las cuales pretenden cuestionar lo establecido y ampliar el horizonte con el convencimiento de que el cine como arte estimula la capacidad cognoscitiva de hombre.

Más allá de los problemas de producción y construcción de narrativas cinematográficas, las circunstancias particulares de cada país y la vinculación a corrientes ideológicas de izquierda condicionaron la producción cinematográfica. En todo caso, la existencia de los manifiestos y las declaraciones de compromiso político no garantizaba que todas las producciones latinoamericanas hechas bajo el rótulo, o en el periodo, del llamado *Nuevo Cine Latinoamericano* estuvieran al margen de caer en la representación de la realidad como objeto de consumo, o en otras palabras, que tuvieran un tratamiento en el que la reivindicación cultural permitiera eliminar los estereotipos del cine industrial norteamericano (Carreño, 2007).

Para el caso colombiano, es necesario mencionar que si bien, hubo trabajos documentales de conocimiento profundo que hasta hoy siguen siendo emblemáticos, en 1976, bajo el gobierno de López Michelsen, se instauró la *Ley de Sobreprecio* mediante la cual se pretendió impulsar la producción nacional, pero tuvo como consecuencia la proliferación de cortometrajes destinados a festivales europeos que buscaban rentabilidad en la explotación de la miseria social. Fue una producción de pseudo-denuncia prefabricada para un mercado internacional, donde son de más valor los esquemas que se tienen sobre el subdesarrollo que la comprensión de sus fenómenos internos. Según Ospina, con el *sobreprecio* no se han creado nuevas formas sino más bien una fórmula; salir con una cámara a filmar indios, gamines, locos, mendigos, etc., y ponerle un texto en *off* a esas imágenes (Vides, 1978). Estos fueron los hechos que precedieron la producción de la cual nos ocupamos, que como veremos en el apartado siguiente, buscó por medio de la creación hacer un aporte a la narrativa y una crítica al discurso normalizado que veía en la miseria, la marginalidad y la inferioridad un rasgo característico de los países latinoamericanos.

La relación de los contrarios. Discursos de *Agarrando pueblo*

La representación cinematográfica que aparecía en la época había desgastado la forma documental que, llevada a su expresión más reducida, era el registro de tópicos marginales sin ningún tipo de reflexión, sino más bien, bajo la idea de estar produciendo documentos *realistas.* Pero, más grave aún que la aparición de estos productos concretos, fue la generación de un universo discursivo en el que eran aceptados, naturalizados y confundidos con propuestas más elaboradas y propositivas. En *Agarrando pueblo,* esta situación fue cuestionada objetivando la práctica cinematográfica documental mediante la utilización de su opuesto: la construcción argumental [4] .

Agarrando pueblo, a través la recreación del rodaje de un documental titulado *¿El futuro para quién?*, dirigido por Alfredo García, va dando a conocer, de forma irónica, el mundo de la producción de documentales pensados para un mercado internacional y en los cuales se tiene un *guión* o un listado de aquello que representa a América Latina y el tercer mundo. El inicio de la grabación transcurre en la puerta de una iglesia, en la cual un hombre pide limosna tímidamente, este gesto no es suficiente para el supuesto director, quien le pide al mendicante que lo exagere, es decir, que mueva más el tarro para que suenen las monedas y se haga más evidente su condición de miseria. Esta escena inicial nos recuerda lo que afirmaba Rocha (1971) sobre la mendicidad: es *tradición surgida de la piedad redentora y colonialista, ha sido la causa del estancamiento social, de la mistificación política y de la mentira fanfarrona.* La narración avanza y empiezan un recorrido por la ciudad en un taxi, quien conduce hace preguntas que ponen en evidencia el carácter de la acción, pues irónicamente el director responde diciendo que no se trata de un documental para mostrar cómo vive la gente en Cali, sino para plasmar las escenas de miseria más escabrosas que la ciudad presente. En la siguiente secuencia, vemos como se exagera la ironía cuando el director pide al camarógrafo que lo hagan de manera respetuosa, sin embargo, lo que no pueden calcular es la respuesta de sus siguientes *víctimas,* que reaccionan huyendo o defendiéndose de la cámara que los persigue y los acosa. Lo mismo ocurre en la secuencia posterior, en la que un grupo de niños se arroja a una fuente a recoger las monedas que lanza el director y en ese momento aparece un personaje *anónimo* que increpa al equipo de cineastas y los cuestiona por estar enriqueciéndose con estas imágenes en libros y fotos, termina en un diálogo con García en el que este le dice: —*Eso hay que fílmalo pa´que se de cuenta la gente*—, a lo que el personaje anónimo responde —*Eso ya lo conocemos nosotros, ahí está la película de "Paco", el libro de José Gutiérrez…lo mismo.* Este diálogo hace referencia a la repetición de este tipo de secuencia y al público que está dirigida. Como lo referencia Gubern (2005) a propósito de una escena de la película **Los viajes de Sullivan** (Preston Sturges, 1941) en la que el mayordomo de un director se mostraba en desacuerdo con la idea de hacer una película que mostrará la miseria.

> Si me permite decirlo, señor, el tema no es muy interesante. Los pobres conocen muy bien la pobreza y sólo a los ricos morbosos puede parecerles interesante el tema (…) Los pobres no se lo agradecerán, señor. Al contrario les ofende la invasión de su intimidad, y me parece que con motivo, señor (Gubern, 2005, p. 188).

Queda claro que poco importa lo que estos sujetos piensen sobre cómo son vistos, predomina la idea de que es necesario satisfacer las expectativas de un público que desconoce la situación. La narración continúa con lo que será el final, tanto del supuesto documental *¿El futuro para quién?,* como de *Agarrando pueblo*. La secuencia final es la que reúne los fragmentos rodados previamente, pero además hay un periodista que entrevista a una supuesta familia de pobres, en realidad actores que han sido contratados para representar un testimonio preconcebido para acentuar el efecto documental. Además de ser una puesta en escena, se busca una *locación* adecuada para los propósitos de los realizadores, con tan mala suerte que en medio de la farsa llega el dueño de la casa, que al enterarse de la intromisión y comprender lo que está pasando reacciona de manera violenta. Se trata nuevamente de un personaje marginal que entra tímidamente, escucha las respuestas ensayadas e interrumpe la grabación justo al final de la conclusión relatada por el periodista.

Ya la reacción no se limita a una defensa con ademanes de rechazo, sino que hace oír su voz diciendo: *Ah! Con que agarrando pueblo solo viene a filmar aquí para hacer reír a los demás por allá lejos.* El productor interviene para tratar de *negociar*, le piden que se quite, pero como está en su territorio responde sin titubear —*¿A dónde creen que han llegado?*—. Este personaje que parece tener plena conciencia de la mercantilización de la miseria se rehúsa a los ofrecimientos de dinero que hace el productor, quien argumenta que su casa ha sido elegida entre muchas. Rápidamente busca un machete para defenderse y sacar a todo el equipo de producción quienes en el afán por salir dejan caer las latas del material filmado. Finalmente, en un gesto liberador empieza a desenrollar la película diciendo —*los sabios que todo se lo saben*— y repite burlonamente las preguntas hechas por el presentador a los *pobres,* —*usted vive aquí, usted tiene niños, están vacunados contra la viruela, sabe leer y escribir, no le digo… vea… vea…*-. Y en una danza delirante ser enreda la película en las manos y dice —*¡Corten!* Pero este todavía no es el final, pues a continuación en un gesto revelador para el público este personaje mira al director y pregunta —*¿Quedó bien?*

El juego entre las imágenes que aparecen en blanco y negro y que representan la mirada del *Agarrando pueblo*, y las que aparecen en color que construyen *¿El futuro para quién?* se teje en dos direcciones, dos

discursos opuestos que se complementan. La complejidad de esta operación es la esencia de la existencia, la vigencia y los aportes de esta producción. Es esta conjunción lo que permite una mayor autonomía de la forma mediante la cual se hace visible lo invisible para mostrar lo que muchos saben pero nadie quiere ver. La fuerza del discurso reside en la elección de la ironía como estrategia discursiva, que es usada para enfatizar la intención de develar lo que está pasando en la producción de *documentales* y para lo que se hace una afirmación literal que opera como significante, es decir, se reafirma con la intención de negar, se hacer un simulacro que supera la realidad al mismo tiempo que la subvierte.

El conocimiento de la historia de principio a fin, gracias a la existencia del guión, permite construir una narración con mayor control de los elementos que se quieren poner en evidencia, sin embargo la imágenes capturadas por los actores, y que corresponden al supuesto documental *¿El futuro para quién?*, tienen los rasgos documentales y la característica de lo imprevisto, mediante la cual se pretendía captar la vida tal cual es. De este modo, se invierte la operación realizada por muchos documentalista, en la que se incluían fragmentos de ficción en el cine de no ficción, aquí en cambio se trata de una puestas en escena predominantes con fragmentos *realistas*.

Son justamente las formas de representar nuestra realidad lo que está en juego, y rápidamente Ospina y Mayolo lograron ver y mostrar, que era necesario generar una ruptura en la historia que se estaba construyendo de los países del tercer mundo. Pero esta labor no sería fácil pues en un primer momento *Agarrando pueblo* fue rechazado por la crítica y marginado de eventos en América Latina y en Europa, pero luego entendieron que no se trataba de un señalamiento arbitrario, sino de una reflexión profunda sobre las representaciones viciadas.

¿Determinismo biológico y esterilidad cultural?

La historia que acabamos de analizar se desarrolla en un contexto urbano, lo cual permite pensar en el espacio de confluencia de sujetos diferenciados por sus condiciones. Un espacio en el que aparecen los personajes marginales, bien sea circulando en el *centro,* o en los lugares de la élite, o bien apostados en la periferia. Esta circunstancia es parte de lo que se hace visible en el relato, pues además de la crítica a la producción cinematográfica, se reafirma la existencia de *otros,* que aparecen silenciosos, que son mirados con extrañeza. Desde una perspectiva histórica es posible rastrear cómo esta relación de los habitantes de la ciudad ha sido construida en los discursos desde la diferenciación social (Lockhart, 2000). La lectura colonizada de las sociedades, en este caso la colombiana, sigue estando asociada a seres salvajes, analfabetos, personajes al margen del orden, y para su representación se hace uso utilitarista de los rasgos documentales, sobre todo los que persiguen un fin lucrativo, que es lo que hace visible la sátira en *Agarrando pueblo.* Como lo describe Gómez (2007), se trata de vampiros de la miseria que recorren las calles de las principales ciudades colombianas, armados con cámaras incisivas en procura de crudas imágenes de la abyección tercermundista, para procesarlas y exportarlas al primer mundo. En Europa, estas formas de narrar son reconocidas y aplaudidas, hacen parte de una continuidad discursiva que desde una manera homogénea han mostrado el continente, y en ellas no caben distinciones, ni tampoco muchas preguntas sobre la situación de las sociedades latinoamericanas. Es importante ver como en siglos anteriores este discurso se refería a la inferioridad de las especies del continente, pero específicamente a características de los seres humanos, a partir de lo cual se describe como "hombres enclenques, que tienen menos sensibilidad, menos humanidad, menos gusto y menos instinto, menos corazón y menos inteligencia…" pero además de estas descripciones también aparecen discursos que *investigan* y justifican esta situación, a partir de la geografía, el clima o la catástrofes, y en la que "a los americanos en particular los pinta oprimidos por la miseria y la superstición, encerrados en un insípida 'edad de oro'" (Gerbi, 1982). Pero no es nuestro objetivo hacer un recuento minucioso o detallado de cómo estos discursos han tenido continuidad, sino hacer evidente, con algunos ejemplos, lo que en *Agarrando pueblo* se objetiva mediante la construcción de una narrativa ficcional.

Comentario final

Ospina y Mayolo son pioneros, y logran ver y hacer visible lo que muchos no quieren asumir. Por eso, como lo afirma Vides (1978), esta película pone fin a todo un periodo de manipulaciones, demagogias, paternalismos, sentimentalismos y a los que buscaron el éxito *agarrando* lo que tenían a la mano. Adicionalmente, se arriesgan en la producción con la mezcla de géneros, y aunque los textos que dan

cuenta de la historia del falso documental en América Latina no mencionan este caso, podemos confirmar que dieron un gran paso cuando nos encontramos con declaraciones como las de Patricio Guzmán.

> Hay que ir más allá: enseñar lo que no sabemos, mostrar lo que no vemos. Nuestra cultura Latinoamericana (india, negra, mulata europea, mestiza, judía, árabe) ya no cabe en la exigencia de una sola realidad. Sólo el contacto y las diferencias aseguran el factor creativo. Según mi parecer, aprovechar esta riqueza conduce a la ampliación del significado de la palabra "documental" justamente ahora (en 1995) cien años después de que los hermanos Lumière filmaran el tren llegando a la estación (1995, s.p.).

Este comentario aparece casi veinte años después de la realización de *Agarrando pueblo*, lo que muestra que esta es una obra visionaria, y además, dan un giro en la creación que ponen de cabeza el orden dictado por los géneros, con lo cual sacude el orden dicotómico centro/periferia de la producción cinematográfica. Estamos ante un producto que demuestra como el contacto y la mezcla entre dos géneros abren paso a un descubrimiento, enriquecen el conocimiento, rompe el círculo de la repetición, y nos hace pensar en el movimiento, el dinamismo y la incertidumbre misma como una forma de acercase a realidades propias y ajenas.

Bibliografía

Ardila, P. (1983). *Luis Ospina. Cuadernos de cine colombiano*, (10). Bogotá.

Castro-Gómez, S. (2004). *Pensar el siglo XIX. Cultura, biopolítica y modernidad en Colombia*. Pontificia Universidad Javeriana. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Instituto de Estudios Sociales y Culturales, PENSAR.

Cruz Carvajal, I. (1999). *Agarrando Pueblo*. En A. Elena & M. Díaz López (eds.). *Terra en trance: El cine latinoamericano en 100 películas*. Madrid: Alianza.

Cruz Carvajal, I. (2003). Luis Ospina. En P. A. Paranaguá (ed.). *Cine documental en América Latina*. Madrid: Cátedra.

García Espinosa, J. (1969). *Por un cine imperfecto. Cine cubano*, (140). Recuperado de http://sergiotrabucco.wordpress.com/2007/08/07/por-un-cine-imperfecto-julio-garcia-espinosa/

García Jiménez, J. (1993). *Narrativa audiovisual*. Madrid: Cátedra.

Gerbi, A. (1982). *La disputa del Nuevo Mundo. Historia de una polémica 1750-1900* (A. Alatorre, Trad.). México D.F.: FCE.

Gómez, F. (2007). Caníbales por Cali van: Andrés Caicedo y el gótico tropical. *Íkala*, *12*(18). Medellín: Escuela de Idiomas, Universidad de Antioquia.

Gubern, R. (2005). *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Barcelona: Anagrama.

Guzman, P. (1995). *Manchas en el negativo*. Sobre la utilización de la ficción en el cine documental. Recuperado de http://www.patricioguzman.com/index.php?page=articulos&aid=4

Hernández, R. (2008). Las dos muertes de Glauber Rocha. El cine brasileño entre la estética del hambre y la dietética del espectáculo. *Occidente*, (321), 74-89.

Izaguirre, R. Los años 70. Recuperado de http://www.cinelatinoamericano.org/biblioteca/fondo.aspx?cod=2369

Lockhart, J. (2000). La formación de la sociedad hispanoamericana. En F. Pease G-Y. (Dir.). *Historia general de América Latina* (vol. II). Madrid: UNESCO/Trotta, pp. 343-371.

Mayolo, C. (2008). La vida de mi cine y mi televisión. Organización y presentación Sandro Romero Rey. Bogotá: Villegas.

Ospina, L. (2003). Vini, video, vici. El video como resurrección. *El malpensante*, (48), Bogotá.

Pérez, C. & Gómez, S. A.(1993). Luis Opina (De Su Obra). *Kinetoscopio*, (22), Medellín.

Pratt, M. L.(1997). *Ojos imperiales*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.

Sanjinés, J. (2004). Neorrealismo y Nuevo Cine Latinoamericano: la herencia, las coincidencias y las diferencias. *El ojo que piensa*, (0), Guadalajara: Universidad de Guadalajara.

Notas

1

El documental está disponible en el sitio Cinépata.

2

Ir a entrevista con Luis Ospina.

3

Véase el caso de Carmen Miranda, estudiando por Carolina Benavente, presentado en el congreso: Ciencias, tecnologías y culturas. Diálogo entre las disciplinas del conocimiento. Mirando al futuro de América Latina y el Caribe. 30 de octubre y el 2 de noviembre de 2008. Universidad de Santiago de Chile.

4

En la construcción de los relatos cinematográficos, el uso de los elementos de la convención del lenguajes audiovisual, busca la limpieza y la perfección de la narración con el fin de hacer que el público pierda la conciencia de la mediación técnica (en contraste con el documental en el que se hace evidente) para generar el efecto de *realidad,* a la cual asistimos como espectadores.

Como citar: María, A. (2009). "Abra el ojo por que lo están filmando", *laFuga*, 10. [Fecha de consulta: 2026-11-24] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/abra-el-ojo-por-que-lo-estan-filmando/385