

Agarrando pueblo: el cine como respuesta

Simón Henao-Jaramillo
IdIHCS-CONICET

En 1977, los directores Carlos Mayolo y Luis Ospina rodaron en Cali y en Bogotá el cortometraje *Agarrando pueblo*. Yo quisiera hablar hoy de este pequeño film, de manera muy general, *como si* -y subrayo este *como si*- se tratase de un documento que, en el marco de mi investigación sobre las figuraciones de la comunidad en el cine y la literatura colombiana de fin de siglo XX, hace posible pensar cierta idea de desencanto como forma de lo común, *como si* -de nuevo- se tratase de una pieza determinante en ese, y lo digo un poco manipulando las palabras de Gonzalo Aguilar (193), traspaso del cine como inventor de lo común hacia un cine como dispositivo en la reflexión sobre lo político.

Esto lo voy a tratar de hacer a partir de tres cuestiones específicas por las que apenas transitaré muy fugazmente. Una será ver cómo Mayolo y Ospina responden a la tradición del documental político en América Latina, particularmente a aquel uso del documental comprometido como herramienta política durante la década de los sesenta y setenta. Cómo dialogan con esa tradición. Otra cuestión será tratar de reconocer las técnicas, o al menos algunas de ellas, y los recursos utilizados en la estructura narrativa de *Agarrando pueblo* en tanto falso documental como instancia de contradenuncia hacia aquel sistema de financiación llamado “de sobreprecio”, que fue, esto del sobreprecio, una de las características de la producción y exhibición hacia finales de la década del setenta en la incipiente cinematografía nacional. Por último, quisiera intentar llegar a una cuestión tal vez un poco más teórica que tiene que ver con la idea de la imagen cinematográfica expuesta como supuesta verdad y cómo el humor funciona como una operación crítica que hacia esa suposición realizan Mayolo y Ospina.

Unos años antes de hacer *Agarrando pueblo* estos dos realizadores habían hecho *Oiga vea*, un corto documental sobre los VI Juegos Panamericanos que durante 1971 se realizaron en Cali con la vanagloria del gobierno conservador de Misael Pastrana, en un año, este de 1971, recrudescido por el estado de sitio, por fuertes represiones a las huelgas

obreras y a las protestas estudiantiles. *Oiga vea*, que vio la luz en 1972, surgió como respuesta al hoy desaparecido documental oficial *Cali, ciudad de América*, dirigido por Diego León Giraldo, paradójicamente el mismo director que en 1967 había realizado *Camilo Torres*, uno de los films representativos del cine militante colombiano de la década de los sesenta.

Oiga vea marca un primer intento por parte de Mayolo y Ospina de filmar a contracorriente. La serie de imágenes con que empieza este documental, donde ya se proyectan el tono humorístico y la intención antisolemne que asumen hacia el evento que registran; el juego de yuxtaposiciones con que se relacionan sonido e imagen; las frecuentes “tomas dialécticas”, que es como Mayolo llama aquellas tomas que parten de un tema para llegar a otro, sin cortar; y el aparente desorden caótico del montaje con el que está construida la narrativa audiovisual, son recursos reiterativos que dan cuenta de una agitada experiencia de contrastes con que los realizadores proponen un contrarelató del certamen deportivo hecho a partir de la contraposición de dos realidades de la ciudad. Por un lado, la ciudad aparente, moderna; por otro, la ciudad marginal, la del barrio El Guabal y sus pobladores, en los que la segunda parte del documental se detiene de manera exhaustiva, y locación, por cierto, donde seis años después se filmó buena parte de *Agarrando pueblo*.

En palabras de Katia González, “*Oiga vea* es un documental de contrainformación sobre las repercusiones de los VI Juegos Panamericanos en Cali desde la mirada de sus ciudadanos, en particular de quienes se sintieron excluidos del magno evento. La ironía es un recurso narrativo audiovisual –continúa la historiadora en su trabajo sobre la ciudad de Cali en las décadas de los sesenta y setenta- con el que en este caso se desmitifica el evento deportivo, se muestra la segregación socio-espacial y se pone en entredicho el plan desarrollista” (González: 65). Pero ya en *Oiga vea* puede notarse lo que será puesto en escena y expuesto claramente en *Agarrando pueblo*: hacer visible la marginalidad para producir una conciencia crítica conlleva el riesgo de producir el efecto contrario. Esto es algo que señala Michèle Faguet cuando apunta que esa visibilidad, esa exposición saturada de la marginalidad, deriva en la indiferencia cínica proveniente de la fetichización de aquello que se hace visible, por carecer de un análisis profundo y apropiado e incluso, por carecer también de un código básico de ética (Faguet, 2009: 3). Es al usufructo de esa

exposición saturada de lo marginal a lo que Mayolo y Ospina denominan *pornomiseria*. Más adelante volveré sobre esta palabra.

Entre *Oiga vea* y *Agarrando pueblo*, Mayolo y Ospina realizaron juntos dos cortometrajes más. En 1973, con el apoyo de la Empresa de Licores del Valle, filmaron *Cali: de película*, un corto a propósito de la feria de Cali, antes llamada la Feria de la Caña de Azúcar, que, al decir de Luis Ospina, evoca *A propósito de Niza* de Jean Vigo, o al menos intenta retomar cierto matiz contrastante vertido sobre lo local, sobre la ciudad y sus habitantes, pero, eso sí, con un marcado tono sarcástico. En 1975 hicieron *Asunción*, un argumental con guiños buñuelianos, cuya exhibición quizo beneficiarse de la ley del sobreprecio pero que fue rechazada por el tristemente célebre Comité de Control de Calidad que oficiaba, al decir de muchos de los realizadores de la época, como un ente censor.

La ley del sobreprecio, dicho someramente, fue una ley promulgada en 1971 que buscaba promover la realización cinematográfica en Colombia. Para que se hagan una idea de las dimensiones que tuvo el sobreprecio, en 1974 se hicieron 79 cortometrajes en 35mm, casi el doble de las 43 películas que se habían producido en Colombia entre 1906 y 1970. La ley funcionaba básicamente así: los espectadores pagaban un excedente en las entradas a las salas en las que, antes de los programas comerciales normales, eran exhibidos los cortometrajes. Ese dinero recolectado se les devolvía a los realizadores. Esto, por una parte, permitió, además de recuperar el dinero invertido en las películas –cosa que en Colombia nunca había sucedido-, que los realizadores tuvieran la oportunidad de que sus trabajos llegaran a un público masivo. Pero, por otra parte, también hizo que, a la luz de estas beneficiosas circunstancias económicas, una gran cantidad de gente que, poco o nada entendían de cine, de repente, aprovechando el mercado que abría la Ley del sobreprecio, se pusieran a producir y realizar películas, engendrando esa suerte de género que dio en llamarse “cine de sobreprecio”. En una entrevista de 1977, recordemos, año en que Mayolo y Ospina rodaron *Agarrando pueblo*, Luis Ospina se refiere al sobreprecio, en términos casi tan elocuentes como los del artículo que en 1975 firmaron Carlos Mayolo y Marta Rodríguez en el segundo número de la mítica revista *Ojo al cine*:

[El sobreprecio] –dice Luis Ospina- ha sido beneficioso económicamente para muchas personas que antes no tenían manera de sobrevivir. Pero a nivel de lenguaje cinematográfico y de obras realmente buenas es muy poco lo que se ha hecho. No se ha avanzado casi nada porque las

películas de sobreprecio son muy recatadas y convencionales, sobre todo en cuanto a la forma. Yo creo que en 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 ponerles un texto en *off* a esas imágenes. Eso después se vende en Europa como un plato exótico. Es como vender tamales en Europa (Ospina y Navarro, 2011: 41).

Uno de los films característicos del “cine del sobreprecio”, y de los pocos que ha sobrevivido, es *Gamín* de Ciro Durán, realizado en 1977. En realidad, Durán juntó dos cortos beneficiados por la ley del sobreprecio que fueron ganadores en diferentes festivales europeos como Huelva, Leipzig, Bilbao, entre otros, y, sumándole material, armó este largometraje. La película sigue en Bogotá a un grupo de niños en situación de calle, algunas veces narrada desde una cámara distante, que observa a la distancia, y otras desde una posición más de cercanía, demostrando una relación casi íntima entre la cámara y los gamines, o como apuntara Juana Suárez en un artículo sobre la marginalidad en el cine colombiano, “dando una imagen más de *performance* de la miseria, una puesta en escena para ser capturada por el lente” (Suárez, 2009: 85).

La amplia recepción internacional y la impronta exótica de la miseria como temática dominante en un tipo de cine de exportación promovida por películas como *Gamín*, sumado a las críticas, favorables y desfavorables, que surgieron a partir del film de Durán, fue lo que implantó en la jerga del momento el término de “pornomiseria” para referirse, no específicamente a la película de Ciro Durán, sino, en términos más amplios, al tipo de cine que venía haciéndose en el marco de la ley de sobreprecio: aquella gran cantidad de cortometrajes que empleaban muy ligeramente un método crítico en el que exponían toda suerte de miserias humanas mezcladas, mayormente a través de una distante voz en *off*, con datos estadísticos encubiertos de denuncia y buena voluntad.

Ante esta exposición saturada de la miseria, y ante los usos que de ella hacen muchos directores, convirtiéndola, a través del registro cinematográfico, en una mercancía, Mayolo y Ospina responden con *Agarrando pueblo*; responden parodiando y satirizando los procedimientos de producción del cine de sobreprecio; responden *como si*, en efecto, el cine fuera una respuesta; *como si* el cine fuera un artificio; responden *como si* el cine y aquellos cuerpos que captura la imagen, que expone y deja cautivos, no estuvieran sujetos a las leyes del mercado, lo que supone que exportar cuerpos capturados y expuestos por la

imagen es equivalente a exportar oro, esmeraldas, café, cocaína, violencia, en últimas todos productos con altísimo éxito en los mercados europeos; *como si* a lo que estuvieran sujetos fuera a la emotividad del desencanto; responden *como si* el desencanto fuera aquello que les revela que no hay manera posible de agarrar lo real. Esta concepción del cine *como si*, dicho abruptamente, explica que Mayolo y Ospina hayan apelado al falso documental como forma de relato, como expresión de la crisis de los discursos de lo real.

En *Agarrando pueblo* un equipo de filmación está supuestamente rodando un documental para la televisión alemana sobre habitantes marginales de Cali y Bogotá titulado *¿El futuro para quién?* Esta es la secuencia inicial donde aparece el director García, interpretado por el propio Mayolo, y su camarógrafo, Eduardo Carvajal haciendo de él mismo, buscando capturar la imagen exportable del mendigo. A lo largo del cortometraje, hacen esto mismo con prostitutas, trabajadores de la calle y gamines, indistintamente. Es significativa, en este sentido, la escena en la que el director García repasa el inventario de cuerpos ya capturados mientras recorren la ciudad al interior de un taxi avanzando en la cacería buscando aquellos cuerpos aún no capturados a los cuales sacarles provecho. “Parecemos vampiros” dice el director, y de hecho, el cortometraje ha sido traducido tanto al inglés como al francés bajo el título de *Los vampiros de la pobreza*.

La búsqueda del provecho de los cuerpos marginales, su captura, permite pensar que la puesta en escena del cortometraje se trata de una puesta al límite de la representación posible de los cuerpos marginales, de una tensión que a su vez da cuenta del agotamiento de una representación quizás ya gastada y, con ello, de una necesaria transformación del cine como herramienta de la política hacia un cine como dispositivo de lo político. Para explicar esto, sirven las palabras de Gonzalo Aguilar quien, con Rànciere sobre sus hombros, al hablar sobre el documentalismo de los años setenta y del distanciamiento del cine como dispositivo clave en la construcción del “pueblo”, menciona que la dificultad de acceso a la esfera de la política, y cito, “ha llevado al cine a una reflexión sobre *lo político*. Antes que ligarse a la acción o a la imaginería del pueblo (...) las películas del nuevo cine han reflexionado sobre las condiciones de posibilidad de la acción transformadora, y para esto, han rehuido los lugares comunes y han desplazado el foco de atención a modalidades emergentes de lo político, muchas veces silenciadas o consideradas menores” (Aguilar, 2015: 15)

Si atravesando los setentas era común escuchar en relación al documentalismo latinoamericano la pregunta acerca de qué es lo real y, sobre todo, acerca de cuál es el estado de lo real, podría decirse que un cine como el que proponen Mayolo y Ospina en *Agarrando pueblo* –pero ya desde *Oiga vea*- es un cine donde ocurre ese desplazamiento, donde la modalidad emergente de lo político responde manipulando, esto es, llevando a la mesa de montaje no ya lo real, si es que eso de alguna manera fuera posible, sino la pregunta por el estado de lo real o, dicho en otros términos, haciendo visible el carácter apariencial de lo visible. Pero sabemos ya, con Serge Daney, que entre lo visible y la imagen hay una enorme distancia, hay una textura que separa, que aleja (o aproxima, según se lo vea) estas dos entidades. Esta problemática, que durante la década de los setentas aparece, en distintas versiones, en los escritos del crítico y teórico francés (Daney, 2004), es expuesta por Mayolo y Ospina –quienes a su modo han sabido ser *cahieristas*- en *Agarrando pueblo* utilizando el recurso, a primera vista en extremo obvio pero a su vez llamativamente eficaz, de la conjugación entre el blanco y negro con que se filma al equipo de filmación en su trasegar por Cali y Bogotá y el color con que aparecen las imágenes del supuesto documental filmado.

Este contraste entre lo que el camarógrafo y el director ven, como si se tratase de planos subjetivos que aparecen a color, y el blanco y negro que los sigue en su cacería, es decir, el contraste entre la textura de lo real y el de la apariencia, evidencia el carácter manipulador de la *performance*, como la nombra Juana Suárez, de la miseria. Un carácter que se hace evidente en la secuencia de los gamines en la fuente de La Rebeca, en Bogotá -crítico homenaje a la película de Ciro Durán- donde el contraste entre los grandes edificios modernos y los niños arrojándose al agua en búsqueda de monedas da cuenta de la manipulación practicada y cultivada por el cine miserabilista especializado en los contrastes.

Esta manipulación es llevada al extremo en el paso de la segunda a la tercera y última parte de *Agarrando pueblo*. El equipo de filmación ha entrado a una casa en el barrio El Guabal –el mismo de *Oiga vea*- con unos actores haciendo (una vez más el *como si*) de familia pobre ante un entrevistador. En el medio de la toma, aparece el dueño de la casa, Luis Alfonso Londoño, increpando a los invasores. Al final de su monólogo, que inicia con la frase “Ah!, con que agarrando pueblo, ¿no?”, que le da título al cortometraje, y después de haberse limpiado el culo con los billetes que intentaron darle a cambio de

prestar su casa para terminar la filmación, y tras haberse envuelto el cuerpo con rollos de película que en su huida, dejaron tirados los cineastas, Londoño lanza, mirando hacia el fuera de campo donde está el equipo de filmación, la pregunta “¿quedó bien?”. De esta manera revela la falsedad del acto, pone en evidencia no que la miseria sea una *performance*, sino que la *performance* de la miseria es, ante todo, una falsedad, un artificio, un montaje, en todo caso, un acto que ha pasado por la mesa de montaje. Y en ese revelar, expuesto en la tercera parte del cortometraje en donde los directores, Mayolo y Ospina, entrevistan a Luis Alfonso Londoño preguntándole acerca de la película, queda sellado el carácter crítico del humor irónico con que los realizadores caleños responden a una tradición del documental latinoamericano y a las formas de producción y exhibición imperantes en Colombia vinculadas al cine de sobreprecio. Es allí donde el humor permite reconocer en *Agarrando pueblo* una película que participa activamente ya no en la política sino en la reflexión sobre lo político.

El carácter crítico de esta respuesta proviene tanto del hecho de haber realizado el cortometraje con actores naturales que de modo consciente, tanto los cineastas como Londoño, participan representándose a sí mismos y cuestionando finalmente el documentalismo instituido, como del hecho de que se trate de un film que se muestra a sí mismo como un artefacto, como un producto del *como si* de la imagen que en todo momento (y en todo movimiento, podemos añadir) no hace más que exhibir, casi ostentadamente, su falsedad. En su conclusión, *Agarrando pueblo* deja claro que se trata meramente de un documental que ha manipulado todo lo que acabamos de ver. Y como frutilla del postre, muy a tono con la ironía de sus realizadores -como dejó dicho uno de los críticos que se ha aproximado a este cortometraje- “semejante anarquía y riesgos fueron condecorados en Francia y en Alemania” (Cruz: 238).

Bibliografía

- Aguilar, Gonzalo (2015). *Más allá del pueblo. Imágenes, indicios y políticas del cine*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Cruz Carvajal, Isleni (2003). “Luis Ospina”. En Paranaguá, Paulo Antonio (ed.). *Cine documental en América Latina*. Madrid, Cátedra: 236-244.

- Faguet, Michèle (2009). “*Pornomiseria: or how to make a documentary film*”. *Afterall*, 21. www.afterall.org/journal . Tomado 20/02/2015.
- González Martínez, Katia (2012). *Cali, ciudad abierta. Arte y cinefilia en los años setenta*. Bogotá, Ministerio de Cultura.
- Ospina, Luis y Navarro, Antonio (2011). “Entrevista con Luis Ospina”. En Arbeláez, Ramiro; Chavarro, Sandra y Ospina, Luis (eds.). *Oiga/vea: sonidos e imágenes de Luis Ospina*. Cali, Universidad del Valle: 35-42.
- Suárez, Juana (2009). “Agarrando el margen: cine y espacios liminales en Colombia”. En *Cinembargo Colombia. Ensayos críticos sobre cine y cultura*. Cali, Universidad del Valle: 83-103.