

UN JUEGO FÍLMICO: DES-MONTANDO UNA IMAGEN DEL CORTOMETRAJE *AGARRANDO PUEBLO* –1978– A PARTIR DEL DOCUMENTAL *CHIRCALES* -1971*

*Yamid Galindo Cardona***

Resumen

El juego fílmico se da por las necesidad de interpretación particular de dos obras de la historia cinematográfica colombiana: *Agarrando Pueblo* –1978– como centro del debate, utilizando uno de sus fotogramas finales en contraposición con una escena clásica del documental *Chircales* –1971–. La Reflexión es posible al cruce y dialogo de varios textos, aclarando que su contenido final posibilita vislumbrar una forma de acercarse al hecho fílmico desde la relación cine e historia, y si se quiere desde otras disciplinas de las ciencias humanas. El texto se divide en cinco partes, y puede servir de modelo experimental para otras realizaciones cinematográficas que por su naturaleza se parecen o contraponen en su puesta en escena.

Abstract

The film game is given by the particular necessity of interpreting two works of Colombian film history: The vampires of poverty (1978) as the center of the debate, using one of its final frames opposed to a classic scene from the documentary *Chircales* (1971). This reflection is made possible by the crossing and dialogue of several texts, making it clear that its final content makes possible to see a way to get close to the film fact through the relation between cinema and history and, if wanted, through other disciplines of the social studies. The text is divided into five parts and may serve as an experiment model for other film works that, because of its nature, are similar or that oppose its staging.

* Artículo Tipo 2: de reflexión, según clasificación de Colciencias. El artículo hace parte de un ejercicio académico realizado en el *Seminario Teórico sobre Patrimonio* dirigido por el profesor Paolo Vignolo –Maestría en Historia, Universidad Nacional de Colombia– en el primer semestre del año 2011.

** Licenciado en Historia de la Universidad del Valle. Estudios de Maestría en Historia/Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá. Especializado en la Historia del Cine en Colombia. El Ministerio de Cultura le entregó en el año 2008 la pasantía nacional en medios audiovisuales en la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano; en el año 2010 la beca de investigación en cine. Es docente del pregrado Cine y Televisión de la Universitaria Agustiniense en el área Historia del Cine. Es miembro del grupo de investigación Nación-Cultura-Memoria, adscrito al Departamento de Historia de la Universidad del Valle.

E-mail: yamid74@gmail.com

Palabras clave: Historia del cine, montaje cinematográfico, Cine colombiano, falso documental, arquetipos, anacronismo.

Keywords: Films history, films editing, Colombian films, mockumentary, archetypes, anachroni.

Introducción

Sin lugar a dudas el presente artículo se vincula a la historia estética del cine como manifestación de un proceso individual y colectivo. Perteneció a *la historia de lo intelectual* como un hecho de creación donde el conocimiento de una especialidad artística se asocia al contexto social en el que nace, se distribuye, socializa y apropia en relación a la observación y reflexión de sus destinatarios. Por lo tanto, las películas objeto de estudio entran en la creación intelectual de sus directores, y en el espacio de un contexto cinematográfico vinculado al denominado *nuevo cine latinoamericano* en los años setentas del Siglo XX¹.

Se inscribe en la *nueva historia cultural* en su variedad temática, ejemplo de eso es el apunte de Justo Serna y Anaclét Pons quienes en la reflexión un listado de obras presentan los encuentros con posibles precursores, y la gran variedad de asuntos analizados que van desde una historia cultural del crimen, pasando por la higiene personal, hasta la historia de la música para piano:

[...]El lector incrédulo podría verificar que esos objetos de la historia cultural, cuya enumeración recuerda a la taxonomía de aquella enciclopedia china, no forman parte de una bibliografía apócrifa, sino que son una tras otra referencias contrastadas, aparecidas en revistas académicas o que dan título a volúmenes realmente existentes. Como prueba, puede servir una breve incursión en cualquiera de las bases de datos que recogen el acervo de nuestra disciplina, ya sea el *Art & Humanities Citation Index* o los *Historical Abstracts*. Allí hay centenares y centenares de artículos y

¹ Para Jorge Sanjinés el Nuevo Cine Latinoamericano “surge de una cinematografía contestataria, que se hace para subvertir una realidad social intolerable, que se enfrenta, en muchos casos con el aparato poderoso del estado, que denuncia las atrocidades dictatoriales, que registra la memoria de sucesos que se pretende esconder u olvidar, que se juega la vida a veces para proyectar sus imágenes y que está muy lejos de buscar dinero, fama y glamour. Ver: *Neorrealismo y Nuevo Cine Latinoamericano: la herencia, las coincidencias y las diferencias*, Ponencia escrita para el seminario La influencia del Neorrealismo Italiano en el cine latinoamericano, organizado por la revista CINEMAIS como parte del programa del Festival Cinesur de Cine latinoamericano realizado en Rio de Janeiro en junio del 2002. En: http://www.elojoquepiensa.udg.mx/espanol/numero00/veryana/07_neorrealismo.html. Revisado en abril de 2013.

de libros que incluyen la expresión “historia cultural” en sus epígrafes o en los resúmenes que los acompañan. Son tales la vastedad y la variedad de asuntos y de objetos susceptibles de ser incluidos bajo esta etiqueta, que la voluntad de dar coherencia a todo ello parece condenada al fracaso (Serna, Pons, 2005, pp. 15-17).

La exposición² podría significar a cualquier desprevenido lector e “historiador”, la posibilidad de realizar una investigación histórica sobre cualquier objeto o expresión manifiesta de nuestra sociedad. Si bien tenemos disponible el amplio mundo con sus formas sociales, políticas, económicas y culturales para abordarlo desde la historia, igualmente es cierto que dentro de la misma disciplina hay críticos que no ven con “buenos ojos” esa amplitud que la *nueva historia cultural* ofrece, pareciera que los objetos tradicionales concentrados en una historia total, diera virajes insospechados que apuntan a cosas mínimas en marcos amplios, tal cual como ocurre con la *microhistoria*.

Peter Burke afirma que la historia cultural establece relaciones con disciplinas vecinas, agregando:

[...] en cada disciplina académica es importante el estudio de sus relaciones, pues aunque a las disciplinas vecinas les pedimos prestado o les prestamos, es sobre todo por medio del contraste con ellas como definimos nuestra identidad. Considero que esto es verdad para la historia, la sociología, la antropología y, en especial, para la historia cultural, disciplina particularmente difícil de definir. En su caso, las disciplinas vecinas han ido variando con el paso de tiempo” (Burke, 2007, pp.111-117).

Esas atractivas vecinas disciplinares de las cuales nos hemos nutrido teórica y metodológicamente, suman a la variedad de posibles caminos a recorrer por los historiadores a través de problemas y preguntas que en algunos casos se resuelven y otros no, o por el contrario derivan en más preguntas, en resumen el proceso de investigación. Ahora, si leemos con detenimiento a Burke deja entrever que la “historia cultural” es una disciplina paralela al anunciarnos “que es particularmente difícil de definir”, es decir, no hace parte de eso que el mismo autor llama en uno sus textos “formas de hacer historia”.

Michele Lagny apunta que el cine participa de todos los casos de la cultura, un testigo ocular de las formas de pensar y de sentir de una sociedad, que inclusive lleva a representaciones estereotipadas, influyendo en algunos casos ideológica –cine militante o alternativo– y políticamente. Siguiendo su reflexión, nos ubica ya en el debate del cine en medio de la historia cultural:

² Es particular, larga, y hasta risible la lista entregada, por ejemplo: Una historia del repollo, de los pantalones femeninos, de la madurez del hombre, de las lágrimas, por citar algunas.

[...] Los postulados iniciales del enfoque socio-cultural se apoyan pues sobre la idea, de hecho bastante banal, según la cual el cine está enraizado en la historia de las sociedades tanto, o quizás más, como cualquier otra forma de expresión. En ese terreno, la historia del cine es tributaria de las dudas de la historia cultural en cuyo seno están produciendo vivos debates: la cuestión de sus límites (qué debe considerarse como territorio de la cultura) y la de sus objetivos (especialmente, qué debe –qué puede– hacer la historia social) siguen sin resolverse y hace que las discusiones sobre sus fuentes y sus métodos proliferen (Lagny, 1997, p.188).

Ese enraizamiento del cine convertido en capital cultural dentro de la sociedad, es el eje central por el cual las imágenes en movimiento tienen aceptación. Así, la historia del cine como tributaria de las dudas de la historia cultural, es un ejemplo del intrincado proceso de definición, apropiación y análisis de esa frontera ligada a la disciplina filmica en todas sus vertientes, tal cual como ocurre con el juego filmico que se expone a los lectores.

La reflexión está dirigida al análisis del documental *Agarrando Pueblo* a partir de una imagen y su des-montaje con la participación de otra foto fija que la complementa en su proceso crítico, y que pertenece al filme titulado *Chircales*. El texto se divide en seis partes: Primero, explicando el concepto de montaje en la historia del cine. Segundo, abordando la obra de la imagen escogida, y el concepto *pornomiseria*, aportándole al lector claves para entender la idea general de la propuesta. Tercero, una comparación del concepto *derecho a ser filmado* planteado por Walter Benjamin, y propuesto como opción de entendimiento en las películas dispuestas. Cuarto, se describe la imagen escogida, y se identifican algunos *arquetipos*. Quinto, se aplica el des-montaje de las imágenes y su intervención en dirección de su *anacronismo*. Finalmente, se deja manifiesto algunos rasgos de lo que significa el falso documental enmarcado en el cortometraje *Agarrando Pueblo*.

Partiendo del dialogo con algunos autores, se presenta una reflexión que recoge el tema cinematográfico nacional desde el documental. Aclarando que son más las dudas que los logros resultantes, por lo tanto quedará para el presente seguir nutriendo las preguntas que suscitan para identificar nuevas voces que aporten al cúmulo de ideas planteadas. Enfocado el ejercicio académico en la historia del cine, Michele Lagny nos anuncia que es una práctica socio-cultural, una de las ramas donde se producen las investigaciones más vivas y, a la vez menos delimitadas, anunciándonos que las dificultades radican esencialmente en los diversos significados que pueden atribuirse a la palabra “cultura”, ya que ésta puede tomarse en sentido amplio, etnográfico, donde todo es cultura, porque toda actividad por trivial que sea, tiene una dimensión simbólica; igualmente agrega que una segunda acepción del término, siempre desde una perspectiva socio-antropológica aunque más delimitada, remite a un conjunto de ideas o de valores

que a menudo se denominan “representaciones colectivas”, es decir, las imágenes que los grupos sociales se dan así mismos. También define el concepto de *Cultura* más estrechamente, afirmando que se limita a actividades artísticas, intelectuales y creativas, así como a las formas de ocio (Lagny, 1997, p.187). Precisamente, esas actividades que enuncia Lagny, son las que posibilitan el entusiasmo ante un tema con muchas posibilidades teóricas y metodológicas, tal cual como se ha pensado, redactado, y dividido en el escrito, el cual podría considerarse “un montaje” en términos dirigidos a que la escritura histórica utiliza diversas fuentes apropiando conceptos que posibilitan observarse por medio del análisis documental.

El montaje cinematográfico

El arte del montaje filmico tiene cabida desde el mismo instante en que aparece el cine y un ser humano dedica su tiempo a ver, organizar, adherir y exhibir imágenes representativas del gusto individual o colectivo de una historia narrada: “se trata de pegar unos a continuación de otros, en un orden determinado, fragmentos de films, los planos, cuya longitud también se ha determinado previamente” (Aumont, Marie, 2006, p. 148). Pero una explicación más acertada del término y su oficio, la presenta el experto Pedro del Rey del Val al anunciar inicialmente que la terminología *montaje* proviene del francés *montage* –organizar o armar todo–, definiendo esta profesión dentro del proceso de realización cinematográfica: “es la ordenación, enlace, articulación y ajuste de unas imágenes con otras, en tiempo, movimiento y duración, para el logro de una composición homogénea, que refleje la escena descrita por el guionista, e impresa por la cámara, desde diferentes ángulos y tamaños de cuadro, según las directrices marcadas por el director, eso sí es el montaje cinematográfico” (Del Rey, 2002, p. 21).

Si los hermanos Lumière ubican en el escenario público y mundial el cinematógrafo, Georges Méliès puso en práctica el arte de concentrar las escenas tomadas en un orden determinado para dar cierta coherencia, así sus historias estuvieran cargadas de magia y espectáculo de feria. Igualmente, otros pioneros como James Williamson, Edwin S. Porter, David W. Griffith, y Sergei Eisenstein³, entraron en el circuito especial del uso apropiado de las imágenes en un contorno general mediado por el uso acertado de vistas filmicas en su significado, entrando en el proceso creativo que posibilitó ampliar el escenario de la puesta en escena cinematográfica con diversos gustos interpretativos.

³ El cineasta ruso propuso en su teoría sobre el montaje cinco características para la emotividad de la obra realizada: el montaje métrico, el montaje rítmico, el montaje tonal, el montaje armónico, el montaje intelectual. Ver: Sergei M. Eisenstein, *Hacia una Teoría del Montaje*, Paidós, Barcelona, 2001.

Una definición más amplia que involucra el montaje, la percepción y la memoria, explica:

[...] La articulación entre plano y plano es el fenómeno esencial sobre el que se ha asentado la teoría y la estética del montaje y fue a través de ella como el cine alcanzó su emancipación del corsé teatral, si bien la idea de *montaje* no es específica del cine sino común a todos los campos de la creación artística e incluso de la tecnología. En el caso del cine, la segmentación del montaje es una operación sintagmática realizada mediante un proceso de análisis basado en la fragmentación y selección de espacios (que tienen también una dimensión temporal) y en la fragmentación y selección de tiempos (que tienen también una dimensión espacial) y que, a su vez, no es más que una aplicación y extensión de ciertas condiciones de percepción o de evocación de los estímulos del mundo físico por parte del hombre (Gubern, 1983, pp. 74-75).

Tiempo y espacio se convierten en el centro de atención básica para el desarrollo de los planos realizados para una obra audiovisual, momento crucial al proceso de narración que el cineasta desea expresar en función de las percepciones que espera sean objeto de intervención en sus observadores, el público, conglomerado único que aprueba y desecha para sus gustos la idea de cine como expresión ilimitada de las pasiones humanas.

El *montaje* en la expresión artística del “instante” cinematográfico, y oficio de doble vía en la producción de una película, es asumido en este artículo como el desarrollo específico de dos momentos trascendentales en el total de las obras *Agarrando Pueblo* y *Chircales*. ¿Por qué estas películas?, porque ejemplifican el absurdo humano de expresión real y falsa por medio de un dispositivo artístico en función de crear diversas sensaciones en el espectador, siendo objetivo de las personas que están detrás de la cámara, infringir la realidad en el espacio social en el cual se desarrollan las historias, punto alto que consiguen en el proceso de realización y exhibición en la historia de nuestra cinematografía.

Agarrando Pueblo y la Pornomiseria

El documental fue filmado en 1978, reprocha aquellos trabajos realizados en Latinoamérica que sobre-filmaban la miseria de las ciudades y sus ciudadanos, pasando a circuitos internacionales –sobre todo Europa–, donde tenían cierto éxito logrando premios y aplausos para regresar laureados a su entorno primario. Particularmente, el éxito internacional de *Agarrando Pueblo* contrastaba con su mensaje, pareciera que esa “piedra en el zapato” que instauró en la cinematografía suramericana con su mordaz y certera reflexión, hubiera entrado en su “propio zapato” de intención.

La historia de esta obra tiene como espacios la ciudad de Cali y Bogotá, sobretudo la Sultana del Valle. La idea es filmar, como aparece en los diálogos del acucioso director y su camarógrafo: locos, gamines, mendigos, dementes, putas, etc. La cinta inicia con la claqueta, símbolo de la primera escena, lo que nos lleva a otra película que observamos bajo el lente de alguien que está detrás de dos personas que dirigen a un anciano sentado y pidiendo una limosna en la entrada de una iglesia –le indican que mueva su recipiente, agarran su mano y se la mueven–, fin de la primera escena. Luego, en un taxi, el conductor les pregunta a los cineastas:

P/ ¿Para qué están tomando esas películas?

R/ Para enviar a Europa –Alemania–

P/ Para saber cómo vive la gente en Cali

R/ Es para filmar escenas de la miseria

El objetivo del director ficticio –el que está en la película–, “es filmar con cuidado, con respeto, para que la gente no se vaya asustar”, en síntesis, agarrar el pueblo sin que se de cuenta, pero en todos los casos la idea es contraria, sus filmados son abordados directamente, sin tapujos, ni vergüenza. El recorrido del taxi sigue su camino para buscar personas socialmente desanparadas y que ya hemos definido en líneas anteriores según los rasgos que busca el afanado director: niños, ancianos etc., que sintiéndose intimidados, responden ante los descarados documentalistas; sin embargo, una de sus filmadas, una mujer afrocolombiana, con claros síntomas de demencia, accede, se detiene, los observa, y ellos congraciándose con su “actriz” le hacen un registro de pies a cabeza. Siguiendo el recorrido como en una *road movie*, el taxi regresa a su búsqueda incesante de actores naturales para la película, el director por lo tanto decide que su última imagen en movimiento tendrá que ser un “loco”, el cual ubican en una de las esquinas en plena acción circense en tres actos: el hombre traga fuegos –la lengua que habla demasiado merece su castigo, yo pasaré a castigar la mía–, el hombre que lava su rostro con los vidrios picados y pone su espalda sobre ellos, finalmente el hombre que salta sobre el arco de cuchillos, fin de la escena, pasamos a Bogotá.

En la capital colombiana, el director como si estuviera pidiendo varios deseos en el pozo de la fortuna –arquetipo–, tira monedas en la pileta de *La Rebeca* para que los niños gamines entren desnudos a recogerlas mientras son filmados, en su inocencia, los impúberes piden moneditas al director, concediéndoles el deseo. Sin embargo, entra en contraposición de la acción alguien del público que reprocha la acción –voz en off–, para luego mostrarnos al personaje en mención: “aquí vienen los gringos a sacar fotos, sacar libros y nunca los ayudan, ¿por qué siempre

miseria, por qué siempre pobreza?”. Entrando en escena el director e increpando: “¿Qué es lo que pasa?, hay que filmarlos para que se de cuenta la gente..., usted no sabe que documental estamos haciendo”, inmediatamente alguien salta detrás del “camarografo real” y lanza la frase lapidaria ¡claro, un documental para llevar para afuera!

La escena que sigue se desarrolla en un hotel de Cali, el director espera a uno de lo actores que hará el papel de periodista, quien a su llegada le presenta parte del discurso con el que culminará la entrevista falsa, a una familia falsa, y en una casa miserable. Llega igualmente a este espacio una mujer con dos niños –la encargada del papel de madre–, a quien le indican parte de su actuación, además de invitarla para que cambie sus vestidos por unos más acordes a la ocasión, y aprenda su parlamento dirigido.

Regresamos de nuevo al *road movie*, la camara muestra una serie de casas que desembocaran en una que particularmente se presta para la parodia, el grupo de producción entra y organiza a los actores mientras que el director y su camarografo registran ciertas imágenes para mostrar en un plano general la cuestión de los detalles, lo que ellos llaman “la cultura de la miseria”, volviendo al punto de encuentro para dar inicio a la escena final, donde el periodista con microfono en mano, les pregunta a los residentes: “Sus niños han padecido alguna enfermedad, estan vacunados contra la viruela, usted sabe leer y escribir, piensan tener más hijos”, ante preguntas directas, respuestas escuetas; seguidamente, el periodista lanza lo que podriamos considerar el discurso político con mensaje directo a los receptores del film:

[...] El corolario es casi inevitable, proliferan los casos de abandono de la familia, vagancia infantil, delincuencia precoz, demencia, mendicidad y analfabetismo, y en un plano más amplio, se trata de una gigantesca masa humana que no participa, ni en los beneficios de su nación, ni en las desiciones políticas y sociales. Víctima de un conjunto de circunstancias de un sistema, no puede hacer nada significativo para alterar las condiciones, su decidia a veces, a veces su estado de ignorancia forzo, a veces la urgencia dramática de ganar el sustento, a veces todos estos factores juntos y otros, impiden al hombre, a la mujer, al jovén marginal, hacer unir su voz..., y ¿qué paso?

Entra el dueño de la casa, aquel que no había sido informado del uso de su predio, y ofendido decide culminar con la filmación, observando la cámara, lanza una retahila monumental que pone en alerta al grupo de producción: “Ahh, con que agarrando pueblo no, solo vienen a filmar aquí para hacer reir a los demás por allá lejos”, entra el director con su palabra ¡corten!, y el productor a calmarlo diciéndole que se quite, y éste a responderle: “quién yo, cómo así que me quite, a donde creen

que han llegado ustedes”, señor le estamos pidiendo el favor –dice el productor–, “favor de qué”, entra en escena un policia que desea mediar, pero es sacado por el ofuscado residente e inmediatamente con gesticulaciones, y movimientos de manos saca al agente; por lo tanto, el productor invita al ofuscado morador a participar del proyecto informándole que su casa ha sido escogida entre muchas para la filmación, además de sacar dinero y ofrecerselo como forma de pago:

[...] Sabe que puede hacer con su dinero...., esto vea, vea –baja sus pantalones coge el dinero y se limpia el culo–, agaurdensen y verán, –corre se dirigé hacia su habitación, saca la cabeza por un pequeño espacio, les dice: cojan sus cámaras, vayanse de aquí y no jodan más, esperen y verán –regresa con dos machetes–, a ver sigan filmando...., ah, les da miedo –saca al grupo de producción, quedando solamente el actor ficticio que hizo de papá, diciéndole–, y vos qué, Charles Bronson –yo no tengo nada que ver, dice el actor– como que no tengo nada que ver, abrí los ojos que te estan filmando, disfrazado de pobre, vendido –pero ni siquiera me pagaron, dice el actor–, vení cogela –referencia al dinero que está en el suelo– vení...., –luego recoge el rollo de película que dejaron tirada los productores de la cinta, y comienza a desenredarla, diciendo en medio de su risa–, los sabios que todo se lo saben, vea, usted vive aquí, usted tiene niños, estan vacunados contra la viruela, saben leer y escribir, no le digo, vea, vea –mientras desenreda la cinta filmica y la enreda en su cuerpo– vea, vea, vea, –salta, rie, da vueltas, como delirando– para culminar con un corten, mirar hacia un lado y decir ¡quedo bien!

Ese ¡quedo bien! nos regresa a la realidad, porque inmediatamente los directores de *Agarrando Pueblo* entrevistan a su estrella Luís Alfonso Londoño –sobre lo que más le gusto de la cinta–, anunciándoles que lo osbceno, el restregarse –ya sabemos esa parte– con dinero limpio, recién salido del banco, además de otras apreciaciones que dejo al observador oculto que no ha visto la película.

Finalmente, el uso de blanco/negro para las escenas donde el director y camarografo arman su cinta, pone al observador como testigo de lo que se trama, del engaño y abuso al que seran sometidos aquellos seres humanos, por eso la frase de “quedamos como unos hijueputas vampiros”, dicha por el director, luego de “chuparles un poco de sangre” a sus actores anónimos, resulta más que verdadera en el objetivo que busca este falso documental. Con las escenas a color, que en su totalidad podrian ser 18, entramos en el producto que desean los realizadores para exponer a la comunidad internacional, en este caso Europa, allí entramos en la realidad de unos seres humanos explotados, oprimidos y decadentes, con dos ciudades a fondo, en suma, otro film.

En relación a esas imágenes de personas explotadas por medio del foco filmico, encontramos en su desarrollo el concepto de *pornomiseria*, surgido a partir de un artículo sobre cine colombiano que Carlos Mayolo y Ramiro Arbeláez habían

escrito para la revista *Ojo al Cine* en su primer número a propósito del ciclo sobre cine colombiano programado en la Cinemateca Distrital de Bogotá en 1973. Para esa época los autores detectaron que el documental colombiano se estaba fundamentando en la miseria como argumento de sus creaciones y lucubraciones, anunciando:

[...] 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. En películas como *Chircales*, donde la miseria se evidenciaba, se entendían sus orígenes. El documental se centraba en un pequeño *chircal* de ladrillo, donde las relaciones de producción estaban basadas en el abuso de los supuestos trabajadores. La película se concentraba en su tragedia y no se veían los explotadores. Los objetos eran irrisorios y los niños trabajaban al unísono, transportando con sus piernitas delgadas el peso de los ladrillos. Se veía la explotación.

La miseria se mostraba como el desarrollo de una explotación y no solamente como un efecto de una sociedad desigual que deformaba y exageraba la explotación, hasta volverla *pornomiseria*. Otra cosa descubierta en la teoría de la *pornomiseria* fue la relación entre filmador y filmado donde, en un cine consecuente como en *Chircales*, la relación era íntima y lo que se hacía del lado de los filmados repercutía en el filmador. Mientras que en otras películas esa relación era distante. Se filmaba la miseria como apropiándose de ella, por el simple hecho de ser filmador (Mayolo, 2008, p. 89).

En su explicación Mayolo parte de que la miseria era una realidad de nuestro continente, y que su cine no era el que correspondía ante tal situación, anunciando que *Chircales* era una obra donde se entendían los orígenes de la miseria, con una marcada reflexión sobre la explotación infantil. Este punto de partida nos muestra las dificultades de un cine latinoamericano que se debatía en la polémica de retratar nuestra realidad o recrear historias de ficción, dos formas diferentes de afrontar el hecho cinematográfico y una sola condición de llegar a los circuitos de exhibición internacional, teniendo en cuenta que filmar en *formato de 16 mm.* o *super 8*, se convirtió en una opción subalterna y en cierta medida eficaz de llegar a cierto público políticamente vinculante.

Compartiendo la reflexión de Mayolo con respecto al concepto, Juana Suárez afirma que “esta parodia y sátira a los diversos procedimientos de producciones sobre la marginalidad, establece líneas claras sobre la frágil frontera que separa la denuncia social y el canibalismo cultural. En este sentido, el término es novedoso pero no la discusión” (Suárez, 2009, p. 94). La discusión tal vez estaría en el fenómeno y extensión del concepto *pornomiseria*, identificables en las realizaciones

posteriores a la aparición de *Agarrando Pueblo*; inclusive, aportaría a la discusión el uso del término en su etimología y aplicación a cintas que por su puesta en escena de ciertos problemas sociales, rayan la delgada línea del sensacionalismo local en función de la universalidad en escenarios de distribución y exhibición fílmica, debate abierto.

¿Derecho a ser filmado?

El derecho a ser filmado es una opción que presenta Walter Benjamin a propósito de los noticieros semanales que se presentaban en las funciones cinematográficas con la posibilidad de que cualquier persona pudiera estar inmersa en el hecho noticioso llevado a la pantalla, y en gancho con el filme programado. El derecho que menciona Benjamin se liga a la situación histórica de la literatura en el momento que escribe el texto, afirmando que durante siglos un reducido número de escritores se hallaba frente a un número mayor de lectores, cambiando esos posicionamientos a finales del Siglo XIX con el auge de la prensa en diversos órganos con igual dispersión de temas, y una novedad, el buzón del lector, entregando la posibilidad de una dinámica escrita de aquellos que enviaban una queja, un reportaje o un clasificado laboral, lo que significó en términos de la relación texto-lector la posibilidad de la autoría, que según Benjamin, derivó en un bien común (Benjamin, 2003, pp. 75-76). Por lo tanto, el autor conecta su idea con el séptimo arte, partiendo del ejemplo fílmico soviético:

[...] Porque en la praxis del cine –sobretudo del ruso– este desplazamiento se ha realizado ya parcialmente. Un aparte de los intérpretes que encontramos en el cine ruso no son intérpretes en el sentido en que nosotros lo entendemos, sino gente que se auto-exhibe y en primer lugar, por cierto, en su proceso de trabajo.

En Europa occidental la explotación capitalista del cine prohíbe tener en cuenta el derecho legítimo que tiene el hombre de hoy a ser objeto de una reproducción. Por lo demás, también la desocupación lo vuelve prohibitivo puesto que excluye de la producción a grandes masas que tendrían derecho a ser reproducidas ante todo en su proceso de trabajo. En estas condiciones, la industria cinematográfica tiene interés en acicatear la participación de las masas mediante representaciones ilusorias y especulaciones dudosas. Para lograr este efecto ha puesto en movimiento un enorme aparato publicitario: ha puesto a su servicio la carrera y la vida amorosa de las estrellas, ha organizado consultas populares, ha convocado concursos de belleza (Benjamin, p. 78).

La referencia al cine ruso que efectúa Benjamin, podría ser al filme de Dziga Vertov *El Hombre de la Cámara* –1929–, obra que recoge la cotidianidad en San

Petersburgo, cinta que hace parte del principio básico del cine documental con el llamado movimiento *Cine-Ojo*. La gente que se auto-exhibe hace parte de la historia “tomada” sin miramiento alguno con personajes cotidianos en medio de las labores diarias; siguiendo con la crítica con respecto a ese derecho que en Europa occidental es prohibido: el hombre como objeto reproductible a través –en este caso– de la imagen filmica. Anunciando, inmediatamente su mensaje político: primero, al mencionar aquellas masas que se quedan por fuera de la reproductividad en su proceso de trabajo por estar desocupadas; segundo, mediante la participación de las masas por medio de la ficción y especulación dudosa por medio del llamado *Star System*, este último, tal vez el mayor logro trasladado de la industria del cine americano al europeo, y que con éxito se vinculaba al espacio que el autor deseaba aprovechar para sus posicionamientos políticos, pero que le jugaban en contra.

Así, con base en la reflexión propuesta por Walter Benjamin, podríamos anunciar que en *Agarrando Pueblo* existe *el derecho a no ser filmado*, el cual constantemente es violado con el *cine-ojo* del falso director y su hombre de la cámara. Las personas en algunos casos son atrapadas con el lente sin su consentimiento, sintoma “verdadero” del hecho filmico y su mensaje dentro del contexto general de la obra, inclusive con los trazos coloridos; otros personajes –inmersos en la ciudad– quedan en el plano general, y pasan como actores secundarios. También, bajo el lente que nos muestra el plano falso/verdadero, como en las escenas de los niños que se “tiran al agua” en la pileta de *La Rebeca* o el plano final donde algunos espectadores con sus ojos vigilantes, clavan las miradas en los espacios que dejan a la vista algunas tablas que sirven de pared a la vieja casa donde realizan el cuestionario a la falsa familia.

En conclusión, si contraponemos la idea del *derecho a ser filmado* entre los dos trabajos documentales que se trabajan en el des-montaje, encontramos posibilidades diferentes, *Chircales* trasciende en su elaboración como obra de denuncia con claros sesgos políticos, y una metodología aplicada desde las Ciencias Sociales, donde una familia es filmada y traspasa los límites de las posibilidades de elaboración cinematográfica que nos propone Walter Benjamin; la obra *Chircales* se inscribe en ese derecho porque muestra un sector poblacional marginal inscrito en la realidad nacional con techo en la capital colombiana, siendo una verdad que incomoda al establecimiento. Mientras que *Agarrando Pueblo* ridiculiza ese derecho bajo los preceptos de una realidad que palpamos, pero que a veces identificamos como falsa/verdadera.

Descripción, escogencia de la imagen, y arquetipos

¿Por qué está imagen y no otra? Porque Luís Alfonso Londoño desenreda la trampa de los directores “caza-misérias humanas”. Es el actor falso en medio de la obra en su punto más trascendental, y el auténtico actor que nos ubica en la realidad con su ¡quedo bien!; además porque representa una crítica mordaz al cine latinoamericano que desde la década de los sesentas del Siglo XX, explotaba la miseria en los documentales, forma facilista y certera para llegar a otros círculos de exhibición filmica, sobre todo los europeos, donde tras su circulación en festivales, lograban ganar premios, todo bajo los preceptos de mostrar la pobreza de este lado del mundo.



FIG. 1. Agarrando Pueblo, Luís Alfonso Londoño en la escena final, 1978

Partiendo del analisis iconografico (Panofsky, 1980) ubicamos la foto dentro del contexto del cine latinoamericano, con destino a la critica social, y en medio de una filmografia tercermundista como era llamada en el momento. Iconográficamente observamos a un hombre con los brazos extendidos, larga cabellera, bigote, barba sobesaliente, ojos cerrados, y sostiene enredado en su posición algunos metros de cinta de película filmica. Su entorno nos presenta la pobreza de su casa, a medio hacer con latas, guadas, bolsas de plástico, esterillas, y una puerta suelta sin acomodar; ubicada en un espacio que limita con una casa mejor construida,

demostrado por la serie de ladrillos al lado izquierdo de la foto. También en el patio observamos algún matorral a medio crecer, así como unas matas enredadas junto a unas llantas amontonadas.

A partir de diversos comentarios retroalimentados con otros observadores, podemos identificar ciertos rasgos que definen algunos arquetipos, entendiendo que estos se presentan como ideas e imágenes, al igual que todo lo que se convierte en contenido consciente, definido como factores y motivos que ordenan los elementos psíquicos en ciertas imágenes, caracterizadas como arquetípicas, pero de tal forma que sólo se pueden reconocer por los efectos que producen (Jung, 1970). Presentamos a continuación algunos arquetipos que “pueden” definir la situación del personaje, y de la imagen en su estructura dentro de la obra filmica *Agarrando Pueblo*:

-*El hombre crucificado*: arquetipo vinculante con la iglesia católica, hombre martirizado que sufre un castigo –tal vez la de entrada a su hogar–, inclusive por su rostro, que muestra cierta quietud –la de la muerte–, los brazos extendidos, un crucifijo en estado paciente y en su centro, como en las iglesias, sin sufrimiento, y esperando su transmutación eterna.

-*El hombre naufrago o encerrado*: arquetipo que nos recuerda al hombre solitario que lucha por su supervivencia en un espacio agreste, y sin mucho para su vida cotidiana; o por el contario viviendo su propio encierro, ante la gran pared de ladrillo que tiene a su lado, y su fondo no muy amable, que deja sin perspectiva paisajística agradable al observador.

-*El hombre inmerso en la pobreza*: vinculamos, aunque no conozcamos a fondo la situación que se nos presenta, la pobreza material en el espacio, por el tipo de vivienda que vemos y su entorno, aunque contrariamente el personaje con su actitud en el rostro, nos muestra cierta grandeza ante la tranquilidad que percibimos.

-*El hombre vampiro*: los vampiros que “chupan sangre” a sus víctimas, es una clara alusión al título internacional de *Agarrando Pueblo*, “Los vampiros de la miseria”, pasatiempo de un director y camarógrafo, en este caso a través de las acciones en lo cotidiano de personas desamparadas, sin tapujos, ni ética alguna.

Des-montando la imagen de *Agarrando Pueblo* a partir del documental *Chircales* en dirección de su anacronismo

El documental *Chircales* de Marta Rodríguez y Jorge Silva, se filmó entre los años 1967-1972, idea que surge del trabajo realizado por los directores con el padre Camilo Torres en el barrio Tunjuelito de Bogotá, como parte de un proceso académico posibilitando conocer los Chircales y entrar en contacto con la comunidad:

[...] Esa fue la primera sugerencia. Pero en realidad la idea de hacer la película no surge de esa labor de “acción comunal”, como se llamaba en ese tiempo, sino del verdadero trabajo político de Camilo, a través de toda su lucha. Por eso dijimos: “Vamos hacer el documental”, que no empezaría sino hasta el 67, cuando Camilo se fue a la guerrilla. La película surge ante la necesidad de mostrar a qué nivel de explotación se encontraba la clase trabajadora. El texto de Camilo que cierra la película era otro: “El pueblo está desesperado, dispuesto a luchar para que la próxima generación no sea de esclavos”. Luego optamos por “La lucha es larga: comencemos ya” (Caicedo, Ospina, 1974, p. 35).

En la misma entrevista, a propósito de su distribución internacional –una de las quejas por las cuales nace el concepto de *pornomiseria*–, encontramos una reflexión interesante a propósito de la distribución y la venta de copias, que desenfoca directamente en esa opción:

[...] Jorge Silva: En Colombia no es posible vender copias. Si alguien vendiera una copia de una película políticamente consecuente, me parece que sería un éxito el berraco. Nosotros personalmente no lo hemos logrado. Es muy difícil. Estuvimos tratando de hacerlo pero ahora nos olvidamos de eso. Después se planteó la posibilidad de la participación en festivales.

Marta Rodríguez: Y cuando lo hicimos hubo gente que nos criticó. Se nos preguntó que por qué el haber participado.

Jorge Silva: En realidad la crítica que se nos hizo fue más bien en forma de provocación. En una forma claramente provocadora. Nos dijeron que por qué nosotros participábamos en cuanto festival aparecía. Primero que todo, no participamos en cuanto festival aparece, sólo participamos en Leipzig, en Oberhausen, y Finlandia, después de que la película se había estado distribuyendo dos años en copión teníamos graves problemas de producción.

Marta Rodríguez: hay que dejar bien claro que el carácter de esos festivales es de cine documental político.

Jorge Silva: Festivales que respondieran a lo que nosotros pensábamos –y pensamos todavía– acerca del cine.

Marta Rodríguez: Creemos que es importante que las películas salgan fuera del país. Un cine que haga un examen crítico de su propia realidad no es una invención de Colombia. Muchos grupos en Europa, en África, y América Latina, y ésto es interesante, inclusive en los Estados Unidos hacen un cine muy crítico y lo distribuyen internacionalmente y está bien que lo hagan, porque la situación de la clase obrera, del campesino, la necesidad de mostrar una situación dada no se circunscribe a nuestras fronteras⁴.

4 Ver la entrevista completa para comprender a fondo la forma y los medios en que se realizó este documental; además el análisis de este documental que realizan Ramiro Arbeláez y Carlos Mayolo en el mismo número de Ojo al Cine, pp. 44-50.

Las respuestas de los cineastas aclaran un poco la función y necesidad de salida de los documentales realizados al ámbito internacional– tanto colombianos, como de otros países–, ante las dificultades de producción, y exhibición en el espacio nacional; notando que la carga política denunciante es fuerte, por lo tanto se percibe que externamente su impulso e impacto fue necesario por la falta de espacios para socializar dicha obra, teniendo en cuenta que la década de los setentas fue intensa en cuanto al número de Cineclubes que ofertaban otro programa paralelo al circuito cinematográfico, posibilitando que obras como *Chircales* tuvieran una exhibición especial.



FIG.2. Foto fija Chircales.

Chircales se enmarca en el nuevo Cine Latinoamericano, dentro de las películas y documentales animados por “el optimismo con que se percibieron los movimientos de liberación nacional y la lucha contra el imperialismo estadounidense, paradigma ideológico asociado en su momento con los ideales de la Revolución Cubana” (Suárez, 2009, pp.89-90). Teniendo el primer espacio en Mérida –Venezuela– durante el Segundo Festival del Nuevo Cine Latinoamericano en 1968, sitio donde los cineastas Silva y Rodríguez conocieron a otros directores –Jorge Sanjinés, Fernando Birri, Miguel Littin– que iban por el mismo camino de presentar historias subalternas bajo otras vertientes que al día de hoy merecen otros puntos de análisis por fuera de las luchas políticas de los sesentas y setentas,

se trata del Cinema Novo en el Brasil, el cine imperfecto de Cuba, el tercer cine en Argentina y el Cinema de liberación en Bolivia⁵.

Retomado el objetivo de esta reflexión, encaminada al montaje realizado sobre la imagen escogida de *Agarrando Pueblo*, se expone la foto fija del documental que significativamente vislumbra la idea general de explotación laboral infantil, tan reconocida y vinculante con la obra *Chircales*. ¿Por qué se escogió? Porque la idea central es presentar una pared, estilo ladrillo limpio que tan regularmente encontramos en nuestra arquitectura local, inclusive en los espacios universitarios. Así como el ladrillo que identificamos en los espacios urbanos enunciados, pueden tornarse fríos en momentos de convivencia, frío nos quedamos cuando observamos la imagen del niño que carga en sus espaldas una pila de ladrillos –suman seis–, sus brazos dirigidos hacia atrás, con sus dedos que escasamente sirven de palanca para agarrar ese polvo comprimido salido de una caldera en medio de los chircales de un espacio marginal en Bogotá. Parece que el esfuerzo significativo del peso que lleva, busca una meta que sumará al precio del trabajo infantil explotado, donde los beneficiarios serán adultos, triste realidad que poco ha cambiado.

La imagen compuesta representa una pared de ladrillos, cada ladrillo es el fotograma de la película *Chircales* de Marta Rodríguez y Jorge Silva, film que retrata la miseria de algunas familias en estos sitios de producción de ladrillos, y sobretodo la explotación a la que son expuestos los niños. En el centro de esta pared, la imagen de *Agarrando Pueblo*, significado de encerramiento ante el peso de una historia difícil y real de nuestro país, donde la dificultad de su salida está en el rompimiento de este obstáculo.

⁵ Suárez presenta una importante reflexión partiendo de sus conversaciones con la directora Marta Rodríguez, además de otros autores, y los cruces teóricos que podemos identificar, pp.89-92.

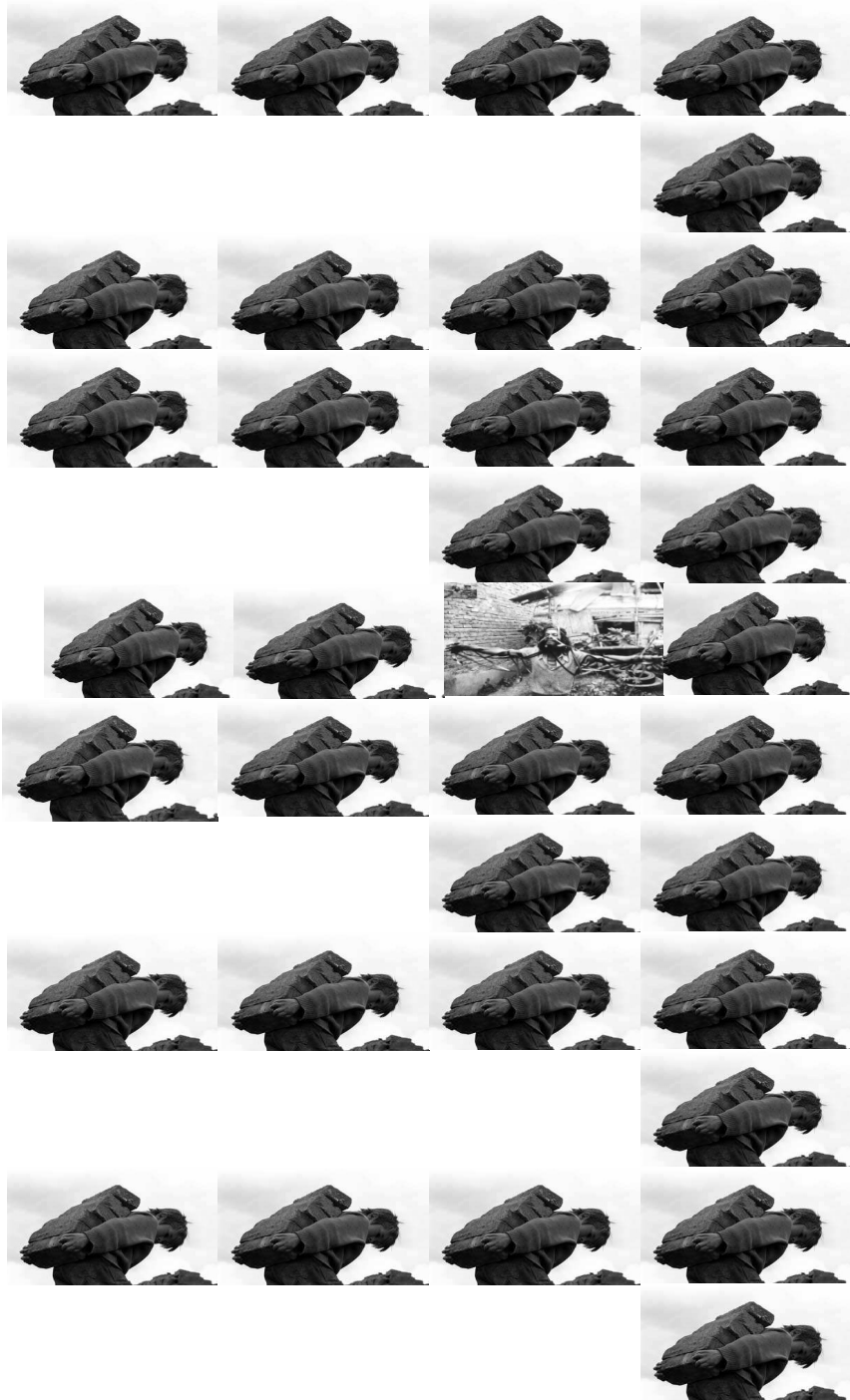


FIG 3. Pared de la pornomiseria

El ejercicio individual de este des-montaje, tuvo un grado de dificultad en el aspecto del uso de las imágenes sin hacerlas sentir directamente afectadas, en conclusión, sin sobreponerlas, pero acercándolas, con la ocurrencia de una pared elaborada simbólicamente por ladrillos, pero cada ladrillo vinculado con las imágenes escogidas, una en mayor número que otra. Sin embargo, la propuesta tuvo diversas versiones al exponerse –antes de comentarla–, éxito del ejercicio realizado, y que resumo en las siguientes frases:

- Niño trabajador, y adulto en situación de locura, delirio y en un ambiente difícil.
- El niño puede estar en la situación del adulto.
- Trasciende el hecho de que el niño podrá ser el adulto que esta allí.
- Infancia perdida.
- Adulto y niño, uno mismo.
- Un montaje de película.
- Reproducción de un hecho que vincula dos historias.
- Torbellino que trae hacia un centro.
- Destino que lleva a una sacralidad.
- Crudeza de la pobreza.
- Pobres sufridos.
- Repetición de la pobreza.
- Algo religioso en la persona.
- Crucifijo que refleja pobreza y sufrimiento.

Interesante las opiniones que genera en el público la propuesta, aparecen reflexiones obvias ante el mensaje entregado; pero también surgen algunas con el des-montaje, por ejemplo aquella vinculada a la sacralidad cuando el ladrillo de *Agarrando Pueblo* se posiciona en el centro, sumándole la posición de falso/verdadero al actor con su manos extendidas en posición de crucifijo, huella anacrónica de la propuesta que entra en el juego de quien experimenta el ejercicio.

Precisamente, con respecto al *anacronismo*, la noción es epistemológicamente decisiva, ya que la imagen es portadora de memoria, de modo que la relación entre tiempo e imagen supone un montaje de tiempos heterogéneos y discontinuos que sin embargo se conectan (Didi-Huberman, 2006). ¿Cómo asumimos esa reflexión en la transformación de la imagen que desarrollamos?, desde análisis continuos en las diversas disciplinas que ponemos en dialogo, por lo tanto, la memoria de la

imagen que se propuso, la del actor ficticio/real, vinculada con las que observamos en la cotidianidad, se torna vigente, dejando de ser anacrónica. Sin embargo, ante la *pared de la pornomiseria*, encontraríamos objeciones si en el presente viéramos este tipo de escenas, por ejemplo, considerarla por fuera de nuestro presente, algo por lo tanto anacrónico.

La imagen como representación de una realidad creada, trastocada, y directamente vinculada con un mensaje al que la observa y consume, se convierte en anacrónica cuando no la usamos bajo los rasgos característicos que desea impartir. Mediados por el presente, nos involucramos con su mensaje desde el mismo momento en que la observamos desde diversos ángulos, la sacamos de su anacronismo para encontrarle claves con nuestro presente, fin único que muchos artistas buscaron al plasmar sus ideas en un lienzo, una escultura o una película, buscar como objetivo que con el tiempo, nuevos observadores vieran en sus creaciones el mundo que ellos vivieron, bajo mensajes que en muchos casos son descifrables y variados, una opinión en miles de opiniones.

Epilogo: falso documental

Sobre el subgénero del documental tradicional, llevado a lo que identificamos como falso-documental, de gran transcendencia en los años setentas del siglo pasado, y creciente auge los últimos años, el profesor Alberto Nahúm García Martínez nos entrega una reflexión interesante sobre este tipo de producciones bajo algunos marcos teóricos, y ejemplificados con ciertas obras del género, explicando:

[...]Para evitar la fácil suspensión de la credulidad del espectador, suele resultar efectivo encuadrar las mentiras en un marco verdadero. Así, se gana la credibilidad espectador, pues identifica como familiares algunos aspectos que presenta el film..., El director concibe una realidad verosímil y después busca los ropajes adecuados para que resulte aceptable. Le otorga marcas de autenticidad falsas, inserta datos reales, finge estilos y suplanta personajes. Cualquier estrategia es válida para dinamitar los códigos que separan la realidad de la ficción conocidos por el espectador: el realismo en el estilo, la espontaneidad o el descuido, la voz en *off* solemne, el no-control de todo el rodaje, la aportación de datos supuestamente científicos, la reubicación de declaraciones reales o la exhibición del propio proceso de producción y realización... (García, Vol. 12, No. 22, 2007, pp. 309-310).

Encuadrar las mentiras en un marco verdadero, es el éxito de los realizadores que se arriesgan a contar una historia bajo las reglas del falso-documental; atraer al espectador, convencerlo de lo narrado y, posibilitar su encuentro con una verdad falseada, tiene factores únicos que son logrados con lucidez bajo ciertos parámetros

creados en la historia de la cinematografía, convertidos en cliché en los viejos y nuevos directores de las imágenes en movimiento. Por lo anterior, es relevante las “propiedades estilísticas” que describe García Martínez en su texto, que van según el autor de la “ficción a la apropiación”, y clasificadas así: *Herramientas no documentales: guión cerrado y actores profesionales, imitación de métodos estilísticos, voz en off, montaje de archivo real, recreación de texturas, entrevistas, presentación a cargo del propio director, intertextualidad y legitimación del origen* (García, pp. 312-316); dispositivos clásicos y vigentes que son básicos en las formas y medios de enfrentarse en la puesta en escena de una idea guionada.

Con respecto a la relación del filme *Agarrando Pueblo*, en la línea de falso documental que involucra las propiedades estilísticas clásicas, y que hemos analizado en sus características más importantes en relación a un trabajo documental como *Chircales* que describe otra historia, es interesante presentar apartes de una entrevista concedida en 1978 por el cineasta Luís Ospina a Umberto Valverde, a propósito del problema de la ficción y el documental, y el proyecto del momento:

[...] **L.O:** Es una película de ficción sobre un documental. Vamos a ver si podemos combinar esas dos corrientes que siempre se están cruzando en nuestras películas: El argumental y el documental. Es una película sobre el cine, específicamente sobre cierto tipo de cine que se hace en Colombia y se exporta frecuentemente a Europa, el cine que explota nuestra miseria, la miseria en lata para exportación. Queremos con “Agarrando Pueblo” hacer crítica de cine, pero desde el cine mismo, no ya desde una revista.

U.V: El guión es de ustedes dos. ¿Será un corto de quince minutos?

L.O: No se sabe la duración que tendrá porque es una película completamente abierta. Primero filmaremos una escena que ya está escrita y luego construiremos el resto del filme en base a esa primera experiencia. Posiblemente será un metraje (Valverde, 1978, pp. 206-207).

Ficción sobre un documental, el director de entrada nos informa sobre su propuesta, y entrega claves sobre la idea central, “cine en el cine” sobre aquellas obras que se sobrepasan en la explotación de la miseria, sin tapujos entramos en la dinámica de los rasgos que identifican a *Agarrando Pueblo*, que si meticulosamente revisamos, incluye los dispositivos clásicos de la cinematografía tradicional en el orden que vincula la realidad filmada, y la falsedad creada.

Años más tarde, en sus recopilaciones literarias, Ospina presenta sus apuntes para un falso documental, exponiendo ciertas claves a propósito de su obra *Un Tigre de Papel –2007–*, presentando a continuación sus apartes más importantes:

[...]En tiempos de confusión los falsos documentales ayudan a desarrollar estrategias reflexivas, que los convierten ya no en distintivos de la ficción sino en marcadores de la realidad; forman parte de una dialéctica histórica nutrida por lo verdadero y lo falso.

Entendemos el falso documental..., como un subgénero del documental, que se caracteriza por presentarse como una interacción entre lo documental y lo argumental, entre lo real y/o lo imaginado.

Todos los documentales manipulan sus materiales hasta cierto punto. Nuestro falso documental dependerá de la manipulación de la verdad.

Los falsos documentales estimulan el sentido crítico porque preguntan de quién es la realidad y por qué debemos suponer que alguien nos al narra.

Un falso documental aporta una conciencia sobre la política y sus instrumentos, cuestiona lo político utilizando la política y sus instrumentos; cuestiona lo político utilizando las mismas técnicas de manipulación de la imagen características del aparato político.

Todo falso documental depende de la capacidad del espectador de creer su premisa (Ospina, 2007, pp. 97-100).

Agarrando Pueblo desarrolla estrategias reflexivas constantes sobre la explotación de los seres humanos en ámbitos artísticos, en este caso desde la cinematografía; nos marca ficción constante con realidad altisonante, más si a través de los usos de blanco/negro y color, ayudan a ubicarnos con los espacios que nos marcan los cineastas, entrada constante de la realidad y lo irreal. La manipulación es evidente y sugestiva, sin pensarlo, muchos se ven inmiscuidos en la historia bajo los espacios filmados y reconocidos, así como las individualidades espejo. Los cuestionamientos políticos son directos, y tal cual como un principio de replica, son los mismos que usan en los aparatajes institucionales.

La cinta logra su objetivo, los espectadores creemos en su historia, entramos en el engranaje y sufrimos las imágenes que nos muestran, entramos en el juego de lo real y lo falso –en medio de los que son agarrados– con nuestros propios criterios de reflexión, ajenos a los cineastas reales y al grupo de producción ficticio, que en últimas, resulta derrotado en su propuesta cinematográfica de retratar la miseria de dos ciudades con sus actores escogidos.

Por último, como afirma Pierre Sorlin en relación a las obras artísticas, es necesario establecer una relación más densa con ellas: “La intuición no es suficiente, el espectador sabe que debe prolongar el contacto, retomar la obra modificándola, sometiéndola a sus preguntas, que debe transformarla en un material sobre el cual se ejercerá su capacidad inventiva” (Sorlin, 2010, p.31). La frase es aplicable al ejercicio filmico realizado, se prolongó el contacto, se modificó con las reflexiones y sus preguntas, llegando a un juego de alteración bajo dos imágenes clásicas de

nuestra cinematografía nacional, inventando una posibilidad de asumir el hecho filmico de *Agarrando Pueblo* y *Chircales* bajo el des-montaje.

Fichas filmicas

Agarrando Pueblo

- Tomado de: Carlos Mayolo, *La Vida de mi cine y mi televisión*, Villegas Editores, 2008.
- Dirección: Carlos Mayolo, Luís Ospina.
- Producción: Carlos Mayolo, Luís Ospina.
- Fotografía: Fernando Vélez (blanco y negro), Eduardo Carvajal (color), Enrique Forero (fotografía adicional)
- Dirección de Arte: Luís Ospina y Carlos Mayolo.
- Guión: Luís Ospina y Carlos Mayolo.
- Sonido y montaje: Luís Ospina.
- Asistente: Elsa Vásquez.
- Script: Elsa Vásquez.
- Reparto: luís Alfonso Londoño, Carlos Mayolo, Eduardo Carvajal, Ramiro Arbeláez, Javier Villa, Fabián Ramírez, Astrid Orozco.
- 28 minutos, 16 mm., blanco y negro, color.

Es una sátira a los documentales que convertían la pobreza latinoamericana una mercancía para explotar en festivales europeos. Película “vacuna”, en la cual se ven todos los defectos de acercarse a la miseria, volviéndola pornomiseria. Éxito en Europa, pues era una cachetada a ellos mismos. Muchos premios. Mucha distribución.

Chircales –Fuente, www.proimagenescolombia.com–

- Director: Jorge Silva, Marta Rodríguez
- Estreno: 1966-1971
- Nacionalidad: Colombia
- Género / Subgénero: Documental / Todas
- Duración: 42 minutos
- Elenco: Familia Castañeda.

Chircales se denomina la zona en la cual los obreros trabajan en la elaboración de ladrillo por métodos primitivos. Esta zona se sitúa al sur de la ciudad de Bogotá, Colombia. El documental muestra a través de 42 minutos, el régimen de explotación inhumana a que es sometido el obrero alfarero por parte de terratenientes y patrones, en los latifundios urbanos que rodean la ciudad de Bogotá. Partiendo de

una investigación de tipo antropológico, el documental intenta un análisis acerca de la relación existente entre el nivel tecnológico y las relaciones de producción, así como del nivel ideológico de esta comunidad de obreros. Parte de la siguiente proposición de Marx: “La tecnología nos demuestra la actitud del hombre ante la naturaleza, el proceso directo de producción de su vida, y por tanto de las condiciones de su vida social, y de las ideas y representaciones que de ella se derivan”. Carlos Marx, “El Capital”.

Referencias bibliográficas:

- AUMON, Jacques. (2006). Marie Michel, *Diccionario Teórico y Crítico del Cine*, Buenos Aires: La Marca Editora.
- BENJAMIN, Walter. (2003). *La Obra de Arte en la Época de la Reproductividad Técnica*, México: Editorial Itaca.
- BURKE, Peter. (2001). *Visto y no Visto, el uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica.
- _____ (2007). *La Historia Cultural y sus Vecinos*, México, Alteridades, Vol. 17, Núm. 33, enero-junio, Universidad Autónoma Metropolitana–Iztapalapa– Versión electrónica: <http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed>.
- CAICEDO, Andrés & OSPINA, Luís. (1974). *Entrevista con Jorge Silva y Marta Rodríguez*, Revista Ojo al Cine n° 1, Cali, Publicación del Cine Club de Cali, Ediciones Aquelarre.
- DEL REY, Pedro. (2002). *Montaje. Una profesión de Cine*, Ariel Cine, España.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. (2006). *Ante el tiempo, Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adrian Hidalgo editora.
- EINSENSTEIN, Sergei M. (2001). *Hacia una Teoría del Montaje*, Barcelona, Paidós.
- GARCÍA M., Alberto N. (2007). *La traición de las imágenes mecanismos y estrategias retóricas de la falsificación del documental*, Zer- Revista de Estudios de Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales y de la Comunicación de la Universidad del País Vasco/ Euskal Herriko Unibertsitate, Vol 12, No 22.
- GUBERN, Román. (1983). *La Imagen y la Cultura de Masas*, Barcelona, Editorial Bru-guera S.A.
- JUNG, Carl G. (1970). *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Buenos Aires, Editorial Paidós.
- LAGNY, Michele. (1997). *Cine e Historia, Problemas y Métodos de la Investigación Cinematográfica*, España, Colección Bosch Comunicación.
- MAYOLO, Carlos. (2008). *La Vida de mi cine y mi televisión*, Colombia, Villegas Editores.
- OSPINA, Luís. (2007). *Palabras al Viento, mis Sobras Completas*, Colombia, Aguilar.
- PANOFSKY, Erwin. (1980). *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza Editorial.
- PINEL, Vincent. (2004). *El Montaje, el Espacio y el Tiempo del Film*, España, Paidós.
- SANJINÉS, Jorge. (2007). *Neorrealismo y Nuevo Cine Latinoamericano: la herencia, las coincidencias y las diferencias*, Festival Cinesur de Cine latinoamericano realizado en Rio de Janeiro en junio del 2002. Versión electrónica: <http://www.elojoquepiensa.udg.mx>

- SERNA JUSTO, Pons Anaclet. (2005). *La historia cultural, autores, obras, lugares*, España, Akal ediciones.
- SORLIN, Pierre. (2010). *Estéticas del Audiovisual*, Buenos Aires, La Marca Editorial.
- SUÁREZ, Juana. (2009). *Cinembargo Colombia*, Cali, Programa Editorial Universidad del Valle.
- VALVERDE, Umberto. (1978). *Reportaje Crítico al Cine Colombiano*, Bogotá, Cali, Editorial Toro Nuevo Ltda.

RECIBIDO: 30 de enero de 2013

APROBADO: 7 de mayo de 2013