

Agarrando Pueblo: el doble discurso del documental latinoamericano

Ana María López C.

Resumen

El presente artículo realiza un análisis de *Agarrando pueblo* (1978), de los directores colombianos Luis Ospina y Carlos Mayolo. La obra pone en entre dicho la representación de la realidad latinoamericana y de la identidad que se pretende construir a través de la misma. A partir de postulados teóricos de los *Estudios Culturales*, el análisis muestra su vigencia y la capacidad de sus creadores para ver de manera crítica la producción documental de la época. De igual manera, propone destacar su importancia por su valor estético y narrativo, y por tratarse de una obra pionera en su género.

Palabras clave: Documental, América Latina, falso documental, cine colombiano.

Introducción

El presente texto analiza el documental *Agarrando pueblo* (1978), de los directores colombianos Luis Ospina y Carlos Mayolo. Esta pieza presenta un interés particular dada la crítica que hace a las condiciones de producción y a los discursos que sobre el cine documental se dieron en América Latina en la década del setenta, y que constituyen el marco en el que esta producción cinematográfica puede ser estudiada. Como parte del análisis se incluirá una descripción de las circunstancias históricas que rodearon su producción, así como las decisiones estilísticas de los directores y su significación. Comprender el documental como producción cultural implica entender que sus discursos tienen matices orientados a la búsqueda de una expresión propia y de la constitución de un cine independiente. Incluso esta postura significa estar de acuerdo en que el cine no es una copia de la realidad, ni una mimesis de la misma, ni siquiera en el documental más comprometido con la denuncia social y mucho menos en las ficciones por más realistas que éstas sean. Finalmente, haremos una reflexión sobre los aportes del documental latinoamericano en la construcción de una expresión cinematográfica que intenta vencer el colonialismo cultural.



Fotografía Eduardo Carvajal

1. Quién nos muestra lo que vemos

Antes de presentar a los directores, es necesario hacer una breve reflexión que se desprende de este subtítulo. Parte del problema y de la discusión en torno al documental pasa por las decisiones que toma el director. Estas decisiones hacen parte del denominado *tratamiento*, que corresponde a la perspectiva desde la cual son abordados los temas. En este caso podría entenderse que en el tratamiento del documental que analizaremos se tomaron

decisiones en dos sentidos, por un lado, en lo que se refiere a la construcción discursiva, o en lo que podríamos enunciar como el contenido; y por otro lado, en la perspectiva visual: el trabajo de composición de la imagen, la dirección de actores, el uso del color y el blanco y negro de manera discrecional, es decir, lo que constituye la forma.¹ Adicionalmente, las decisiones están atravesadas por la experiencia de los directores, su formación, sus trabajos previos, y sus posiciones políticas, tal y como lo veremos más adelante.

En cuanto al documental, debemos señalar que si bien, históricamente se ha vinculado a la *verdad* como una condición *sine qua non*, en la actualidad este género se puede entender mejor como una creación cultural en la que la búsqueda de la verdad se ha transformado en un postulado ético. Según esto, los documentalistas establecen un pacto comunicativo con los espectadores mediante el cual presentan su mirada haciendo uso de las convenciones cinematográficas que han estado asociadas al género documental. En este sentido, podemos pensar que el documental tiene una larga tradición como un género realista que se remonta a sus orígenes, esto nos remite al trabajo de Robert Flaherty y su película *Nanook, el esquimal* (*Nanook of the North*, 1922), película en la que mediante una puesta en escena como recurso narrativo, se reconstruye la cotidianidad de la comunidad Inuit. Reconocer esta situación y cuestionar la realidad que se presenta en los documentales, permite pensar el problema de la representación como una construcción en la que la imagen es configurada, seleccionada y puesta en diálogo con otras unidades en el proceso de montaje, con lo cual se construye una significación específica que corresponde más a la intención del director que a la realidad misma.

Por estas razones podemos asumir que como construcción artística el documental tiene una dimensión epistemológica y otra dramática: la primera en relación con el *contenido objetivo*, y la segunda con la *estructura dramática*, en la cual se construye una narración coherente y en la que juega un papel predominante el montaje.² En su construcción, el documental tiene un proceso de depuración y de investigación, donde no solo se define qué se va a mostrar y cómo, sino cuál es el discurso que se quiere construir.

En América Latina la realización de obras documentales ha estado vinculada a una postura particular. Muchos documentalistas de la década del sesenta y setenta, comprometidos con causas políticas y realidades marginales, pronunciaron manifiestos en los que dejaban claro que la construcción de la realidad de sus obras cinematográficas se hacía desde una posición política específica. En este contexto histórico, la producción audiovisual en nuestro continente tuvo un matiz proselitista y una fuerte marca ideológica de la que pocos cineastas lograron distanciarse.

Los directores de *Agarrando pueblo* no se inscribieron explícitamente en ninguna corriente del llamado *Nuevo Cine Latinoamericano*, y declararon abiertamente no pertenecer a ningún partido político. Sin embargo, en sus películas, y específicamente en la selección y tratamiento de los temas, se puede ver el compromiso de hacer del cine un espacio de conciencia y conocimiento de la propia realidad.

Carlos Mayolo y Luis Ospina son dos cineastas colombianos que se han caracterizado por usar la provocación en sus creaciones. Ambos nacieron en Cali en la década del cuarenta y estuvieron vinculados al Cine Club de Cali (1972-1977), y a la revista *Ojo al Cine* (1974 y 1977), junto con el escritor Andrés Caicedo y el llamado *Grupo de Cali*.

Ospina estudió cine en la Universidad de California (UCLA), en Los Ángeles. Durante sus años de formación realizó diferentes experimentos entre los que se cuenta *Autorretrato*, un trabajo experimental que según su autor tiene como mérito ser la única película en la historia del cine hecha por un hombre dormido.³ La búsqueda expresiva es un rasgo que caracteriza la obra de Ospina, está presente desde sus primeros trabajos hasta en su trabajo más reciente: *Un tigre de papel* (2007).

Por su parte, Mayolo inicia su trabajo cinematográfico con *Corrida*, una película realizada desde la intuición y el manejo tímido de la técnica, en la cual buscó gestos e imágenes que después sirvieron para construir una película de doce minutos, en la que, como lo cuenta el autor, las botas de los militares dan una semblanza de la represión y clima de incertidumbre que se vivía en ese espacio. También trabajó en publicidad, donde realizó experimentos con base en la teoría del montaje de Eisenstein, usando el sonido en contraposición con la imagen para componer mensajes épicos y políticos, para ironizar, y como él mismo decía, para hacer que la revolución dejara de ser tan “seriosa” y se convirtiese en crítica y juguetona con los elementos de la realidad.⁴

Antes de que apareciera *Agarrando pueblo*, Ospina y Mayolo trabajaron juntos en *Oiga vea* (1971), *Cali: de película* (1973) y *Asunción* (1975). Las dos primeras sobre dos grandes eventos realizados en Cali. La primera en relación con los VI Juegos Panamericanos, como una respuesta a la película oficial de los Juegos, titulada: *Cali, Ciudad de América*, que presentaba una ciudad dispuesta para los juegos, mientras que *Oiga vea* mostraba la perspectiva de los que no podían participar como espectadores, es decir, los habitantes marginados de la ciudad. La segunda, fue sobre la Feria de Cali, en la que, contratados por la Licorera del Valle, mostraron la ciudad y la feria como un ritual del que participaban todos. Aquí no hubo montaje de contraste, más bien la integración de elementos populares y efectos audiovisuales de impacto sensorial, con una construcción basada en el ritmo, en juegos con el sonido y la imagen para encontrar el espíritu de la ciudad. De otro lado, tenemos la película de ficción *Asunción*,⁵ que narra la insatisfacción de una empleada de servicio doméstico. Según la opinión de Ospina es un caso particular de rebelión espontánea y libertaria, que muestra como la revolución comienza en la casa, en la cocina. Agrega, además, que la lucha de clases está ahí, en la casa de uno, y que uno siempre tiene la duda de si le van a escupir en la sopa o no.⁶ Vale la pena decir que en un primer momento esta película fue rechazada en festivales, argumentando problemas técnicos.

En estas tres películas se encuentran elementos como el humor, la ironía y la crítica que también están presentes en *Agarrando pueblo*. Así mismo, vemos una búsqueda expresiva que no se limita a las posibilidades de un género como el documental o el argumental, más bien los géneros son entendidos como un conjunto de posibilidades que pueden ser explotados con fines artísticos. La propuesta que presentan estos dos cineastas jóvenes logra poner en la escena cinematográfica nacional temas que revelaban la exclusión, las diferencias de clase, pero sobre todo la manera en que estas situaciones eran ocultadas.



Fotografía Eduardo Carvajal

2. Realidad – imagen en movimiento

En Colombia apareció en 1958 el movimiento de los *Nadaísta*, que significaba una revolución del orden espiritual

imperante. La aspiración del Nadaísmo era desacreditar el orden instaurado en aquella época.⁷ Su proyecto cultural irradiaba la irreverencia y la necesidad de subvertir el orden social del momento⁸. Son muchos los acontecimientos que hicieron parte de este periodo, y entre los más relevantes se pueden mencionar: el rechazo de escritores y artistas latinoamericanos al colonialismo cultural y político, el impacto de los movimientos de izquierda que tuvieron en Cuba el aliciente de una revolución posible, aunque cinco años más tarde con la dictadura del Brasil inició una época de represión feroz con la instalación de los militares en el poder en varios países de la región, y con ello la inevitable diáspora de la intelectualidad.

Además del contexto político y social que se vivía en América Latina en la década del sesenta y setenta, en el campo cinematográfico había también un ánimo revolucionario, y sobre todo una preocupación de los cineastas por la expresión propia, es decir, una búsqueda por contenidos y formas que permitieran hablar de los países latinoamericanos. Quizá entre los antecedentes más importantes están los encuentros realizados en Viña del Mar en 1967 y en Mérida, Venezuela en 1969, donde los cineastas de diferentes países manifestaron la necesidad de buscar formas propias de narrarse.

La cinematografía de la década del setenta tiene giros diversos de acuerdo a los países, sin embargo, vale la pena detenerse en algunos puntos en común que marcaron la producción de la época y que son los que ahora permiten hablar del *Nuevo Cine Latinoamericano*. Tal vez una de las circunstancias más relevantes para la producción en ese momento fue la relación que la insipiente industria estableció con los Estados. En el caso venezolano, por ejemplo, se otorgaron créditos para la realización cinematográfica a través de una Comisión Interministerial en el año de 1977, sin embargo, esta situación no se corresponde con una legislación clara que fomente y proteja la producción nacional, ni con condiciones que permitan el desarrollo de un industria cinematográfica como tal.⁹ En Colombia, los antecedentes más relevantes son: lo que se conoce como el *sobreprecio*, una estrategia en la que se incrementaba en 1,50 pesos colombianos el costo de la boleta por espectador para incentivar la realización y exhibición de cortometrajes nacionales; y la creación del Fondo de Fomento Cinematográfico, FOCINE en 1978, que permitió el desarrollo de largometrajes argumentales y documentales.¹⁰

De otro lado, sobresalen directores como: Jorge Sanjinés de Bolivia; Fernando Birri y Fernando Solanas de Argentina; Miguel Littin, Raúl Ruíz y Patricio Guzmán de Chile; Tomás Gutiérrez Alea y Julio García-Espinosa de Cuba, y Glauber Rocha de Brasil. Todos ellos están relacionados con esta época en la que el cine en América Latina tuvo una producción importante y en la que surgieron problemáticas en relación con las realidades de cada país. Un cine, quizá comprometido con el conocimiento de circunstancias particulares para narrarlas al mundo desde una perspectiva autónoma y, así mismo, realizado desde la convicción de que el cine podía ser un arma para superar condiciones de marginalidad. Al respecto, la frase de Rocha es la que mejor lo expresa: *Una idea en la cabeza y una cámara en la mano*. Es importante mencionar que Ospina y Mayolo no se inscriben en un izquierdismo militante de denuncia; su compromiso, y sobre todo su estrategia narrativa está más relacionada con el estilo irónico y provocador. Lo anterior, hace que el análisis de sus películas resulte más complejo, en la medida en que no es posible circunscribirlo al marco de los manifiestos y las declaraciones de los cineastas más influyentes de la época. Más bien se debe entender que los rasgos expresados en el estilo superan una relación transparente entre «forma» y «contenido», dando lugar a una creación en la que se subvierte la forma (documental) y al mismo tiempo se relevan sus implicaciones ideológicas.¹¹



Fotografía Eduardo Carvajal

3. Contradicción en los términos- falso documental

Cuando se habla de *Falso documental* (*mokumentary*), parece plantearse de inmediato una contradicción en los términos, pues, según la tradición cinematográfica, una de las principales características, tal vez la más importante en el documental, es su carácter de verdadero. Sin embargo, este oxímoron enuncia un estilo caracterizado por el juego y la combinación de contrarios: ficción/realidad, mentira/verdad, argumental/documental, dando origen a un tipo de producciones que hacen uso del formato de asociado a la *verdad* para hablar de algo falso, aunque como veremos más adelante éste no es un requisito fundamental.¹² Una de las características del falso documental es la existencia previa de un guión que permite tener mayor control de las acciones y los diálogos, lo que ha generado una relación directa con el argumental, aunque como género híbrido tiene elementos de ambos que están en tensión y son móviles.

La apropiación del estilo documental es una práctica que en la actualidad es cada vez más usada, sin embargo, esta forma de narrar no es nueva, podría compararse con la adaptación para radio en 1938 de la novela *La guerra de los mundos* de H.G Wells. En América Latina, los orígenes del falso documental se atribuyen a la película *La primera carga al machete*, realizada en 1968 por Manuel Octavio Gómez. En esta película se recrea la supuesta batalla de independencia que tiene lugar en Cuba y en la cual el machete, herramienta de trabajo, es utilizada como arma de combate (Cfr. Díaz Aznarte). Otro antecedente interesante de este género es la película de Preston Sturges, *Sullivan's Travels*, de 1941.¹³ Pese a las diferencias del contexto en el que se presenta la película, parece anticiparse a las pretensiones de Ospina y Mayolo cuando señalan el cine como un arma:

Se nos ha dicho que la película no hace uso del cine como arma revolucionaria. Pero lo que muestra *Agarrando pueblo* es que justamente, el cine es un arma, un instrumento en manos de manipuladores, ya sean de izquierda o de derecha. Mayolo y yo hicimos una película sobre lo que conocemos: sobre el cine, sus formas y lo que significa develarlas y ponerlas en entredicho.¹⁴

El falso documental se aleja del engaño y, más bien, lo que busca es de manera retórica subvertir un orden mediante una propuesta creativa, aunque para algunos autores solo se trate de un *parásito* del documental en la medida en que se apropia de su forma y sus convenciones.¹⁵ No es nuestro objetivo llegar a una conclusión sobre el género, por lo que pensamos que la mejor manera de dirimir esta diferencia será haciendo un estudio de las circunstancias, motivaciones y repercusiones que tiene cada caso, pues solo de esta manera podremos saber si se trata de una propuesta crítica que cuestiona un orden establecido, o de una estrategia de engaño para conseguir otros efectos. Pese a las diferentes formas en que puede ser entendido este tipo de producto, el acercamiento a él como fuente histórica u objeto artístico dependerá en buena medida de cómo sea leído. Una forma de leer, situada histórica y socialmente, puede encontrar su doble significación, o por lo menos, evidenciar lo que como producto

cultural tiene que decir en relación con las prácticas de producción específicas, las posibilidades enunciativas, la construcción de sentido, o las propuestas del autor sobre un problema específico (Cf. Chartier, Revista Fractal).



Fotografía Eduardo Carvajal

4. Las particularidades de *Agarrando pueblo*

Agarrando pueblo ha sido clasificado como un falso documental, pero esto no implica que se ajuste completamente a esta clasificación. Si bien encontramos una ficción con apariencia de no ficción, a diferencia de otros falsos documentales, que hacen una mimesis del documental como tal, *Agarrando pueblo* se propone una lectura ficcional de una realidad, es decir, no se trata de una ficción verosímil con uso del estilo documental, sino de una realidad que se narra como ficción. Si entre las características del falso documental encontramos la construcción de hechos irreales, en *Agarrando pueblo* sucede lo contrario, pues se está hablando de una situación real que es recreada.

Esta película aparece en un momento en el que existían circunstancias particulares en la realización de cine colombiano. Como vimos, la ley de sobreprecio desató la realización de producciones que hicieron de la miseria un objeto de consumo y una fórmula para hacer un cine de denuncia. Según Mayolo, en esa época todo el mundo salía con una cámara a filmar los defectos, las malformaciones, las enfermedades y las cicatrices de una América Latina desigual y miserable. La proliferación de estas imágenes reduccionista y viciadas se convirtió en una motivación, y de la crítica, los cineastas, pasaron a la acción. Ospina describe estas circunstancias así:

Quando la crítica de cine escrita no fue suficiente, Mayolo y yo decidimos llevarla a la praxis en el cine mismo. Por eso hicimos *Agarrando pueblo* en 1977, como respuesta a la proliferación de cine de pornomiseria en nuestro medio y en el tercer mundo. Esto fue como un escupitajo en la sopa del cine tercermundista, y por ello fuimos criticados y marginados en los festivales europeos y latinoamericanos, acostumbrados a consumir la miseria en lata para tranquilidad de sus malas conciencias.¹⁶

En un primer momento esta producción no tuvo una buena crítica y fue rechazada. Su propuesta resultaba violenta, por una lado, para aquellos que no lograban ver cómo las narraciones de denuncia habían sido absorbidas por la industria y convertidas en una mercancía;¹⁷ y por otro, para quienes no lograban diferenciar las producciones documentales realizadas de manera consiente con sólidas propuestas de investigación, como por ejemplo, *Chircales* (1964-1971), realizada en Colombia por Martha Rodríguez y Jorge Silva, con otros registros improvisados que hacían uso del estilo documental.

Agarrando pueblo inicia con la imagen de la claqueta y la voz de un director que grita — ¡acción!—. La imagen en blanco y negro nos muestra a un director que a su vez inicia la misma acción de grabar, en este caso a un anciano que pide limosna en la puerta de una iglesia, pero que se trata del equipo de grabación de un supuesto documental titulado *¿El futuro para quién?*, integrado por el director y su camarógrafo. Después de una maniobra en la que se

repite la acción de grabar, el camarógrafo se agacha hasta quedar a la altura del anciano y en ese momento la imagen cambia, aparece en color y vemos lo que está registrando la cámara. Este juego de color y blanco y negro se repite a lo largo de la película y permite entender que esta construcción tiene dos miradas, las miradas de los directores: el director real, de *Agarrando pueblo* y el actor, que interpreta a Alfredo García, el director de *¿El futuro para quién?*

La acción avanza y el supuesto documentalista, Alfredo García, va dando importantes pistas de la ironía, que como estrategia discursiva niega lo que dice reafirmando, con lo cual va denunciando esta práctica. Inmediatamente termina la escena de la iglesia, el director y su camarógrafo inician un recorrido en un taxi por la ciudad. El conductor del vehículo hace un par de preguntas:

- *¿Eso para qué es, para qué están tomando estas imágenes? A lo que el director responde:*
- *Eso es pa' mandar pa' Europa, pa' la televisión alemana.*
- *¿Para saber cómo vive la gente aquí en Cali? Pregunta de nuevo el taxista*
- *No es pa' filmar todas esas escenas de miseria.*

Este diálogo resulta crucial al inicio, pues es justamente el que permite entender la ironía y es a la vez una clave de interpretación necesaria para las acciones siguientes. El supuesto documentalista, en su papel protagónico, tiene una doble función: por un lado hace las veces de narrador, que con sus declaraciones de cómo deben hacerse las cosas va orientando la interpretación, y por otro lado, como protagonista desarrolla acciones que permiten que la narración avance. Es importante señalar que quién interpreta al supuesto director, es Carlos Mayolo, co-director de *Agarrando pueblo*.

Otra de las escenas importantes en la denuncia de cómo se construye esta narrativa con la que se identifica al Tercer Mundo, es la que tiene lugar en el cuarto de un hotel en el que se hospeda el equipo y hasta el cual llega un supuesto periodista que hará la conclusión final. En ese momento se discute la redacción del texto que será dicho en la escena final, además, llegan los personajes que serán disfrazados de pobres para ser encuestados en una *locación* que represente la miseria de la que se está hablando. En este encuentro el director le pregunta a Astrid si ha memorizado lo que tiene que decir, le entregan su disfraz de pobre y le indican que al momento de grabar le quite la ropa a los niños. Con esta escena, que quizá parece irrelevante para el desarrollo del argumento, se muestra la fabricación de la realidad, no como un argumento de ficción, sino como una gran mentira que es presentada como una denuncia.

Después de algunos titubeos para encontrar la casa que serviría de *locación* en el barrio marginal y que había sido elegida con antelación, García y equipo deciden grabar en la que consideran más adecuada para sus fines, pero ingresan sin consultar, sin pedir permiso a su morador. En la última escena, cuando están grabando lo que será el final de *¿El futuro para quién?*, llega el dueño del lugar, uno sujeto marginal como los que han buscado registrar durante el rodaje. Éste a diferencia de los vistos en imágenes anteriores, será quien cuestione duramente a las personas que están haciendo este trabajo, tanto a los cineastas, como a quienes se han prestado para “actuar” como pobres.

Después de haberse negado a negociar con los productores, que pretendían darle dinero para que les permitiera seguir grabando en su casa, y de haberlos sacado a machetazos, sostiene el siguiente diálogo con el actor que caracterizaba al padre de la familia pobre:

- *Y vos qué Charles Bronson? — a lo que el improvisado actor responde*
- *Yo no tengo nada que ver*
- *Cómo que no tengo nada que ver, ve, abrí los ojos que te están filmando disfrazado de pobre, vendido.*
- *No ve que ni siquiera me pagaron...*
- *Ve coge la plata, vela aquí está... vení, vení cógela.*

En este diálogo se evidencian algunos de los puntos que son relevantes en el desarrollo del documental. Primero, la intervención del dueño de la casa, un personaje marginal, es la que permite aclarar al espectador lo que está pasando. Su actuación, que se presenta como una interrupción auténtica y sorpresiva, muestra a su vez la intención

de los directores, Ospina y Mayolo, en dos aspectos: por una parte, en la construcción de los diálogos que hacen alusiones concretas a la forma como se falsea la realidad, como se *travisten* actores en pobres con fines lucrativos. Segundo, el hecho de que sea justamente uno de aquellos personajes miserables el que revele la verdad a los demás, puede ser entendida como la voz que encarna todos los personajes filmados que aparecen a color en el supuesto documental *¿El futuro para quién?*, que son el listado de personajes miserables perseguidos por la cámara, pero que al intento de ser filmados reaccionaron negativamente, defendiéndose de quienes los perseguían y acosaban. La alusión a Charles Bronson resulta un acierto de los directores, pues este actor norteamericano de origen lituano, había hecho papeles de indio, artesano y posteriormente de vengador y villano, y puede servir como una crítica a la forma en la que se han representado estos personajes.

Si bien en un primer momento fue excluida y rechazada de festivales nacionales e internacionales, rápidamente se aceptó que ésta era una crítica necesaria, y de este modo se sentó un precedente para cuestionar la manera de construir realidades adaptadas a las expectativas de un público determinado. Quizá el principal aporte, y lo que hace de *Agarrando pueblo* una obra vigente hasta el día de hoy, es que propone una interpretación crítica de las narrativas audiovisuales y de las identidades que se construye a partir de las mismas. Señala que aquello que se presenta como la verdad, puede ser una mentira fabricada a la medida de los consumidores. *Agarrando pueblo* es una apuesta por formar una nueva mirada, por abrir un espacio de reflexión y formular una pregunta que se instala en el producto cinematográfico y se dirige a los públicos, cuestionando la ingenuidad con la que se reciben estas producciones.



Fotografía Eduardo Carvajal

6. Comentario final

La propuesta de *Agarrando pueblo* tiene un carácter desafiante. Devela cómo los instrumentos proporcionados por la industria cinematográfica para mostrar la verdad al mundo, son los mismos que se utilizan para reproducir y reforzar los estereotipos que desde el paradigma eurocéntrico han construido discursos sobre América Latina y en general del Tercer Mundo. De lo que habla esta producción es del compromiso por narrar nuestras propias realidades, pero también de la capacidad creativa que desde la apropiación les permitió a los directores mostrar la realidad con la construcción de una ficción. Este es un producto que da un salto dentro de la estructuras de la reproducción de los aparatos ideológicos y nos saca de un círculo en el que hasta los discursos más revolucionarios han terminado atrapados. Por lo tanto, permite pensar los documentales como objetos culturales en los que puede operar un doble discurso, que por un lado, denuncia, pero que al mismo tiempo parece reafirmar el paradigma de pensamiento desde el cual narra. En otras palabras, es un instrumento que muestra las realidades, a la vez que se encarga de reafirmar y ser la prueba que requieren los estereotipos para que sigan operando en el imaginario colectivo de las sociedades.

CITAS

1 La relación de la forma y contenido, son necesarias para entender la manera como operan buena parte de los mensajes implícitos. Esto además es necesario para entender la propuesta de los directores de *Agarrando pueblo*, en relación al uso de la ironía como figura retórica.

2 José Padilha, "Cinco notas sobre el documental y la ficción", revista iberoamericana *El ojo que piensa*, Universidad de Guadalajara, www.elojoquepiensa.udg.mx/espanol/numero04/documental.pdf, 2002, págs 1 -3.

3 Entrevista realizada por la autora a Luis Ospina en marzo de 2007.

4 Oswaldo Osorio, "Entrevista con Carlos Mayolo. De Caliwood al gótico tropical". http://www.cinefagos.net/index.php?Itemid=3&id=48&option=com_content&task=viewall, consultado el 11 de octubre, 2008.

5 Es la historia de la sirvienta que, aprovechando el viaje de sus patronos fuera de la ciudad, organiza una fiesta, rompe los objetos de la casa, convoca un tremendo desorden y, finalmente, abandona el lugar dejando todos los electrodomésticos encendidos y la radio a todo volumen, ejecutando así su venganza por el trato al cual estaba siendo sometida: Patricia Ardila, "Luis Ospina", Bogotá, *Cuadernos de cine colombiano*, No. 10, 1983, pág 4.

6 César Pérez y Santiago Andrés Gómez, "Luis Ospina. De Su Obra", revista *Kinetoscopio* 5, No. 22, Nov. – Dic., Bogotá, 1993, pág. 120.

7 Eduardo Escobar, *Gonzalo Arango*, Colección Clásicos Colombianos, No. 7, Bogotá, Procultura, 1989, <http://www.gonzaloarango.com/vida/escobar-eduardo-5.html>, consultado el 1 de diciembre, 2008.

8 No existe una asociación directa entre el *Nadaísmo* y la obra cinematográfica de Ospina y Mayolo, sin embargo, fue parte de la intelectualidad de la época y avivó los ánimos de cambio, pero sobre todo de provocación. Además, Gonzalo Arango, precursor del movimiento Nadaísta, estuvo en Cali y escribió en 1959 el *Primer Manifiesto Vallecaucano*.

9 Rodolfo Izaguirre, "Los años 70", 2008, <http://www.cinelatinoamericano.org/biblioteca/docs/libro/476/476.pdf>, consultado el 27 de octubre, 2008.

10 La ley de sobreprecio se dictó en 1976 bajo el gobierno de Alfonso López Michelsen, así se autorizó la creación de un fondo especial destinado exclusivamente a financiar la industria cinematográfica. Posteriormente, en 1978 se creó el Fondo de Fomento Cinematográfico FOCINE, que desapareció en 1993.

11 Hebdige, Dick, *Subcultura. El significado del estilo*, Barcelona, Paidós, 2004, pág. 28.

12 El debate continua abierto, pues aunque uno de los postulados más importantes es el de no engañar, otros fines se han apropiado de este estilo, la publicidad, por ejemplo, como cuando se hace uso de formatos testimoniales sin advertir que se trata de una dramatización: Virginia Guarinos y Jesús Jiménez Varea, *La fusión de los contrarios sobre falsos documentales y documentales dramatizados*, Universidad de Sevilla (Documento inédito facilitado por lo autores a través de la Red de Narrativas Audiovisuales INAC).

13 Esta película recrea la historia de un director que decide representar con veracidad la crisis y el desempleo, haciendo una película titulada *Oh! Hermano ¿dónde estás?*, para lo cual el director se disfraza de vagabundo con el objetivo de conocer de cerca las lacras y miserias sociales. Tras un sin número de experiencias y después de haber convencido a los productores, el director renuncia a aquel proyecto serio y didáctico para dedicarse a hacer comedias. De esta manera se construye una ironía frente a la pretensión de la industria cinematográfica hollywoodense y se señala la figura del director como alguien degradado, desclasado e indigno de todo respeto:

Roman Gubern, *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*, Ed. revisada y ampliada, Barcelona, Anagrama, 2005, pág. 188.

14 Juan Diego Caicedo, "Cine de aquí y de allá", en: Periódico *El Espectador*, Bogotá, febrero 15 de 1979, pág.3 B.

15 Craig, Hight citado por Guarinos y Jiménez, op. cit., pág. 9.

16 Luis Ospina, "Mi último soplo ¿Qué es un soplo de vida?", *Revista Número*, No. 23, 1999, http://revistanumero.com/index.php?option=com_content&task=view&id=75&Itemid=39.

17 D. Hebdige, op. cit., pág 130.

BIBLIOGRAFÍA

- ARDILA, Patricia, "Luis Ospina", *Cuadernos de cine colombiano*, No. 10, Bogotá,1983.
- BRESCHAND, Jean, *El documental, la otra cara del cine*, Barcelona, Paidós, 2004.
- CAICEDO, Juan Diego, "Cine de aquí y de allá", en: periódico *El Espectador*, Bogotá, febrero 15 de 1979, pág. 3B.
- CRUZ C., Isleni, "Luis Ospina", en: *Cine documental en América Latina*, Paulo Antonio Paranagua (ed.). Madrid, Cátedra, 2003.
- DÍAZ ARNATE, Juan José, "El Falso Documental La frontera entre documento y ficción", *Filmografía. Historia contemporánea y cine. La imagen fílmica como herramienta histórica y recurso didáctico*, Departamento de Historia Contemporánea, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Granada, <http://www.scribd.com/doc/3427083/Mockumentary-El-falso-documental>, 2008, consultado el 1 de diciembre de 2008.
- S. A., "El malestar en la historia. Entrevista a Roger Chartier", *Revista Fractal*, <http://www.fractal.com.mx/F3malest.html> , consultada el 5 de diciembre de 2008.
- ESCOBAR, Eduardo, *Gonzalo Arango*, Colección Clásicos Colombianos, N° 7, Bogotá, Procultura. <http://www.gonzaloarango.com/vida/escobar-eduardo-5.html>, 1989, consultado el 1 de diciembre de 2008.
- GARCÍA JIMÉNEZ, Jesús, *Narrativa Audiovisual*, Madrid, Cátedra, 1993,
- GUARINOS, Virginia y Jesús Jiménez Varea, *La fusión de los contrarios sobre falsos documentales y documentales dramatizados*. Universidad de Sevilla: Documento inédito facilitado por lo autores a través de la Red de Narrativas Audiovisuales INAV.
- GUBERN, Román, *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*, Ed. revisada y ampliada. Barcelona, Anagrama, 2005.
- HEDBIGE, Dick, *Subcultura. El significado del estilo*, Barcelona, Paidós, 2004.
- HERNÁNDEZ, Rubén, "Las dos muertes de Glauber Rocha. El cine brasileño entre la estética del hambre y la dietética del espectáculo", en: *Revista de Occidente* 321, Madrid, 2008, págs. 74-89 (Ejemplar dedicado a: Brasil y el arte de mezclar).
- IZAGUIRRE, Rodolfo, *Los años 70*. <http://www.cinelatinoamericano.org/biblioteca/docs/libro/476/476.pdf>, 2008, consultado el 27 de Octubre, 2008.
- IRIARTE T., José Eduardo, *Entre las dictaduras y la democracia: El cine de Jorge Sanjinés*. Trabajo de Diploma para optar por el título de Licenciado en Historia del Arte. Facultad de Artes y Letras, Universidad de La Habana, Cuba. <http://www.cinelatinoamericano.org/biblioteca/docs/tesis/39/39.pdf>, 2006, consultado el 19 de noviembre de 2008.
- MAYOLO, Carlos, *La vida de mi cine y mi televisión*, Sandro Romero Rey (ed.), Bogotá, Villegas Editores, 2008.
- OSORIO, Oswaldo, "Entrevista con Carlos Mayolo. De Caliwood al gótico tropical". http://www.cinefagos.net/index.php?Itemid=3&id=48&option=com_content&task=view, 2008, consultado el 11 de octubre de 2008.
- OSPINA, Luis:
 "Vini, video, vici. El video como resurrección", en: revista *El Malpensante*, 48, Bogotá, 2003, págs. 24-30.
 "Mi último soplo ¿Qué es un soplo de vida?", *Revista Número*, No. 23, 1999.
http://revistanumero.com/index.php?option=com_content&task=view&id=75&Itemid=39
- PADILHA, José, "Cinco notas sobre el documental y la ficción", revista iberoamericana *El ojo que piensa*,

- Universidad de Guadalajara, www.eloquepiensa.udg.mx/espanol/numero04/documental.pdf, 2002, págs 1 -3.
- PÉREZ, César y Santiago Andrés Gómez, "Luis Ospina. De Su Obra", revista *Kinetoscopio* 5, No. 22, Bogotá, Nov. – Dic., 1993, págs. 112 – 130.
 - SÁNCHEZ-NAVARRO, Jordi, *Imágenes para la sospecha*, Barcelona, Glenat, 2001.

Ana María López C. Comunicadora social, periodista y Magíster en Lingüística de la Universidad de Antioquia, Colombia. Doctora © de Estudios Latinoamericanos por la Universidad de Chile. Becaria CONICYT del Programa 2008 para curso de doctorado. anamalopezc@ug.uchile.cl