

OIGA/VEA: sonidos e imágenes de Luis Ospina



Universidad
del Valle

Programa  Editorial

Gran parte de la producción audiovisual de Luis Ospina se constituye como un material de referencia para la historia de la ciudad de Cali, así él no se haya propuesto escribir "la historia". Varias de sus películas o videos, en la medida que registran o caracterizan personajes o hechos caleños, ya sea en la ficción o en el documental, han terminado con el tiempo constituyéndose en referencias importantes, en verdaderos testimonios de la cultural local y regional. Aunque ese testimonio sea sobre un aspecto, un proceso, un imaginario, o una parte desaparecida de la ciudad. En *Pura Sangre*, por ejemplo, hay una reconstrucción de la tradición oral, de la memoria popular, acudiendo a hechos como el crimen del 10-15, o la leyenda que explicaba el origen del "monstruo de los mangones". En ese caso su versión de los hechos trajo consecuencias más allá de la pantalla, detonando reacciones de personas o instituciones interesadas en negar o esconder, en los años ochentas, lo que la tradición oral sostenía acerca de unos hechos acaecidos en los años sesentas. Compleja, polémica, incómoda, multiforme, polivalente, son apenas algunos de los adjetivos que los críticos y analistas han empleado tratando de descifrar la obra de Luis Ospina. En este volumen se ofrece una selección de lo más destacado que se ha dicho sobre él y su obra.



Programa  Editorial

OIGA/VEA:
sonidos e imágenes
de Luis Ospina



Colección Artes y Humanidades

Chavarro, Sandra

Oiga / vea : sonidos e imágenes de Luis Ospina / Sandra Chavarro, Ramiro Arbeláez, Luis Ospina. -- Santiago de Cali: Programa Editorial Universidad del Valle, 2011.

374 p. ; 24 cm. -- (Artes y Humanidades)

1. Luis Ospina - Trabajos cinematográficos 2. Luis Ospina - Entrevistas 3. Cineastas colombianos I. Arbeláez, Ramiro II. Ospina, Luis III. Tit. IV. Serie.

927.9143 cd 21 ed.

A1287282

CEP-Banco de la República-Biblioteca Luis Ángel Arango

Universidad del Valle

Programa Editorial

Título: OIGA / VEA: sonidos e imágenes de Luis Ospina

Autor: Luis Ospina

ISBN: 978-958-670-888-3

ISBN-PDF: 978-958-5164-47-5

DOI: 10.25100/peu.523

Colección: Artes y Humanidades - Comunicación Social

Primera Edición Impresa mayo 2011

Rector de la Universidad del Valle: Édgar Varela Barrios

Vicerrector de Investigaciones: Héctor Cadavid Ramírez

Director del Programa Editorial: Omar J. Díaz Saldaña

© Universidad del Valle

© Luis Ospina

Diagramación y corrección de estilo: G&G Editores - Cali

Fotografías: Eduardo Carvajal, Carlos Duque, Javi Gil, Jorge del Campo García, Rolando Jurado.

Fotografía de carátula: Jorge del Campo García

Este libro, o parte de él, no puede ser reproducido por ningún medio sin autorización escrita de la Universidad del Valle.

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión del autor y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad del Valle, ni genera responsabilidad frente a terceros.

El autor es el responsable del respeto a los derechos de autor y del material contenido en la publicación, razón por la cual la Universidad no puede asumir ninguna responsabilidad en caso de omisiones o errores.

Cali, Colombia, diciembre de 2020

Contenido

- 9 **INTRODUCCIÓN**
Ramiro Arbeláez
- 13 **OSPINA / MAYOLO
(1971 - 1978)**
- 15 **OIGA VEA**
Andrés Caicedo
- 21 **ASUNCIÓN: LA HISTORIA DE UNA RABIA**
Diego León Hoyos
- 23 **AGARRANDO PUEBLO (LUIS OSPINA Y CARLOS MAYOLO - 1978)**
Isleni Cruz Carvajal
- 27 **AGARRANDO PUEBLO: PRO Y CONTRA**
Luis Soto
- 31 **CON LUIS OSPINA AGARRANDO PUEBLO DESDE PARÍS**
Entrevista con Luis Ospina
Harold Alvarado Tenorio / Hernán Toro
- 35 **ENTREVISTA CON LUIS OSPINA**
Alberto Navarro
- 43 **LA CIUDAD / LA MEMORIA / LA MUERTE
(1978 - 1996)**
- 45 **LUIS OSPINA**
Patricia Ardila
- 51 **PURA SANGRE EN CIRCULACIÓN**
Sandro Romero Rey
- 61 **PURA SANGRE**
Nicolás Suescún
- 65 **FESTIVAL DE CINE DE CARTAGENA: PURA SANGRE**
Luis Alberto Álvarez / Edda Pilar Duque
- 67 **PURA SANGRE: EL COROLARIO ES CASI INEVITABLE**
Jaime Manrique Ardila
- 71 **EL CINE URBANO Y LA TERCERA VIOLENCIA COLOMBIANA**
Geoffrey Kantaris
- 87 **LUIS OSPINA: SU CONCEPCIÓN DEL CINE Y SUS OBRAS VISTAS
POR ÉL MISMO Y POR OTROS**
Cuadernos de Cine Colombiano
- 103 **PURA SANGRE EN LAS VENAS DE LUIS OSPINA**
Entrevista con Luis Ospina
Guillermo González Uribe

- 109 **PURA SANGRE: PELÍCULA CALEÑA**
Conversación con el realizador Luis Ospina
Luis Alberto Álvarez
- 113 **EN BUSCA DE "MARÍA"**
Juan Diego Caicedo
- 115 **ANDRÉS CAICEDO: UNOS POCOS BUENOS AMIGOS**
Juan Diego Caicedo
- 117 **ANDRÉS CAICEDO: UNOS POCOS BUENOS AMIGOS, DE LA REALIDAD AL MITO**
César Pérez
- 119 **OJO Y VISTA: PELIGRA LA VIDA DEL ARTISTA**
Juan Diego Caicedo
- 121 **DE AGARRANDO PUEBLO A OJO Y VISTA: EL ETERNO RETORNO DE LUIS OSPINA**
María Lucía Castrillón
- 125 **ADIÓS A CALI**
Juan Diego Caicedo
- 129 **AL PIE, AL PELO Y A LA CARRERA: COMENTARIOS A UNA TRILOGÍA DOCUMENTAL DE LUIS OSPINA**
Gastón Alzate
- 139 **AL PIE, AL PELO Y A LA CARRERA**
Juan Diego Caicedo
- 143 **ESTO DE SER TAXISTA: A LA CARRERA**
Marta Ligia Parra
- 145 **ORDALÍA**
Álvaro Restrepo Hernández
- 149 **AGARRANDO EL ALMA: LA MIRADA DE LUIS OSPINA**
Carlos Bonfil
- 151 **LORENZO JARAMILLO ENTRA AL PARAÍSO: NUESTRA PELÍCULA**
Fabio Martínez
- 155 **NUESTRA PELÍCULA**
Juan Diego Caicedo
- 159 **NUESTRA PELÍCULA**
Eduardo Arias
- 163 **LUIS OSPINA: EL VIDEO COMO FORMA DE RESURRECCIÓN**
Sandro Romero Rey
- 167 **AGARRANDO EL ALMA: EL IMAGINARIO DE LUIS OSPINA**
Diego León Hoyos

- 177 **VINI, VIDEO, VICI: EL VIDEO COMO RESURRECCIÓN**
Luis Ospina
- 183 **ENTREVISTA A LUIS OSPINA**
Diego León Hoyos
- 203 **LUIS OPINA (DE SU OBRA)**
Entrevista con Luis Ospina
César Pérez / Santiago Andrés Gómez
- 221 **FICCIÓN / NO FICCIÓN**
(1996 - 2008)
- 223 **ENSAYO GENERAL SOBRE EL ECLECTICISMO INFERNAL:**
MUCHO GUSTO
María Lucía Castrillón
- 229 **MI ÚLTIMO SOPLO: ¿QUÉ ES UN SOPLO DE VIDA?**
Luis Ospina
- 243 **SOPLO DE VIDA: HOMBRES DE MORAL ENLODADA**
Felipe Gómez Gutiérrez
- 251 **SOPLO DE CINE**
Hugo Chaparro Valderrama
- 253 **SOPLO DE VIDA: LOS JUEGOS DE LA CINEFILIA**
Orlando Mora
- 255 **SOPLO DE VIDA**
Camila Loboguerrero
- 257 **ENTREVISTA CON LUIS OSPINA**
Ramiro Arbeláez
- 265 **LA CRUCIFIXIÓN DEL SAGRADO CORAZÓN DE JESÚS**
Hugo Chaparro Valderrama
- 267 **LUIS OSPINA**
Isleni Cruz Carvajal
- 273 **FERNANDO VALLEJO O EL INFIERNO ROSADO DONDE ÉL ESCRIBE**
Luis Ospina habla sobre *La desazón suprema: Retrato incansable de Fernando Vallejo*
Carlos Henao
- 283 **RETRATOS HABLADOS (FERNANDO VALLEJO, BARBET SCHROEDER, LUIS OSPINA)**
Sandro Romero Rey
- 293 **LA HISTORIA EN COLLAGE: UN TIGRE DE PAPEL DE LUIS OSPINA**
Hugo Chaparro Valderrama

299	RADIOGRAFÍA DE UNA MOMIA: LA VERDAD Y LA MENTIRA EN UN TIGRE DE PAPEL Felipe Gómez Gutiérrez
309	UN TIGRE DE PAPEL: ESPECIALMENTE VERDADERO, NECESARIAMENTE FALSO Isleni Cruz Carvajal
313	UN TIGRE DE PAPEL Elena Oroz
317	LUIS OSPINA EN EL BAFICI Liliana Sáez
321	QUE LA VERDAD SEA DICHA Conversación con Luis Ospina Carlos Eduardo Henao / Santiago Andrés Gómez
329	LUIS OSPINA EN EL CINE INDEPENDIENTE COLOMBIANO: ¿INDEPENDENCIA O RESISTENCIA? Mauricio Durán
341	BIO-FILMOGRAFÍA y BIBLIOGRAFÍA
343	BIO-FILMOGRAFÍA
345	FILMOGRAFÍA
361	BIBLIOGRAFÍA

Introducción

Foto: Javi Gil



**PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

Gran parte de la producción audiovisual de Luis Ospina se constituye en material de referencia para la historia de la ciudad de Cali, así inicialmente en algunas de sus películas el cineasta no se haya propuesto escribir *la* historia. Pero aun en esos casos, las películas o videos, en la medida en que registran o caracterizan personajes caleños, ya sea desde la ficción o desde el documental, han terminado, con el tiempo, convirtiéndose en referencias importantes, en verdaderos testimonios de la cultura local y regional. Más aún si ese testimonio es sobre un aspecto, un proceso, un imaginario, una parte de la ciudad, o un personaje desaparecido. En **Pura sangre** hay intención de reconstruir la tradición oral, la memoria popular, acudiendo a hechos como el crimen del 10-15 o la leyenda que explicaba el origen del “monstruo de los mangones”; lo que trajo consecuencias más allá de la pantalla, detonando reacciones de personas o instituciones interesadas en negar o esconder, en los años ochenta, lo que la tradición oral sostenía acerca de unos hechos acaecidos en los años sesenta. Me refiero a la prohibición de un diario local de publicitar la película: se prohibió a los redactores nombrarla siquiera, protegiendo de esa manera la memoria (la historia oficial) de una familia de los afectos de los dueños del periódico.

Esto no hace sino corroborar que el arte no está exento de conflictos, y que sus productos entran en el terreno no sólo de las luchas simbólicas, sino también en el terreno de las luchas de poder. Sobre todo cuando la versión de los hechos no coincide con la historia oficial, como es el caso de la mayoría de las películas de Luis Ospina. No voy a probar que Ospina y Mayolo fueron los primeros en Colombia en darle la palabra al otro, porque no se trata de una competencia por el primer lugar, pero lo fueron, por lo menos en Cali, a partir del documental **Oiga vea**. Esa cualidad de escuchar y de observar —que Ospina ha explicado como producto de su timidez— funciona en el terreno práctico como una ética (la de ceder

la palabra), ética que coincide con una necesidad social (la de ser escuchado) y que produce la escritura de una nueva historia, la del silenciado, vehiculada por una estética. Hay que recordar que el concepto de Historia está aliado a la filosofía de la razón y en esa filosofía el *otro*, que es el *otro* de la razón, no desaparece por excluido (lo que también es), sino porque es silenciado¹.

Los personajes de los documentales de Ospina, algunos de los cuales pertenecen a sectores populares, son representantes de los silenciados. Luis Alfonso Londoño, los habitantes del barrio El Guabal, Dudman Poe, los emboladores, los peluqueros, los taxistas, los transeúntes anónimos del Paseo Bolívar, del Puente Ortiz o del Puente España, tienen su historia y habían sido sistemáticamente silenciados. Esa ética resulta, pues, eminentemente reivindicadora. Aun en los casos de los personajes que pertenecen al universo de los artistas, como Antonio María Valencia, Máximo Calvo, Andrés Caicedo, Lorenzo Jaramillo, Fernando Vallejo o Eduardo Carvajal, se trata de rescatar una obra olvidada, silenciada o desconocida por la historia oficial. Y cuando hay referencias a la “oficialidad”, como en el caso del documental **Oiga vea**, donde aparecen representantes del “cine oficial”, con humor se los cuestiona, se los incomoda o se los vuelve sospechosos.

Pero esta reivindicación de la *otredad* se extiende también a sus personajes de ficción: Asunción, Golondrina y el trío de **Pura sangre**, que cuestionan desde su conducta la moralidad burguesa, y tratan —hasta donde pueden— de rebelarse y asumir su propio destino, su propia historia, con más o menos éxito.

Su último personaje, Pedro Manrique Figueroa, el

1 DERRIDA, Jacques. “Differance” en *Margins of Philosophy*, Harvester Press, Brighton, 1982, citado por Luisela Alvaray, “Desafíos a la historia: el otro cine” en *Memoria, historia, identidad, Cinemais*, revista de cinema e outras questões audiovisuais 37, outubro/dezembro de 2004, p. 106.

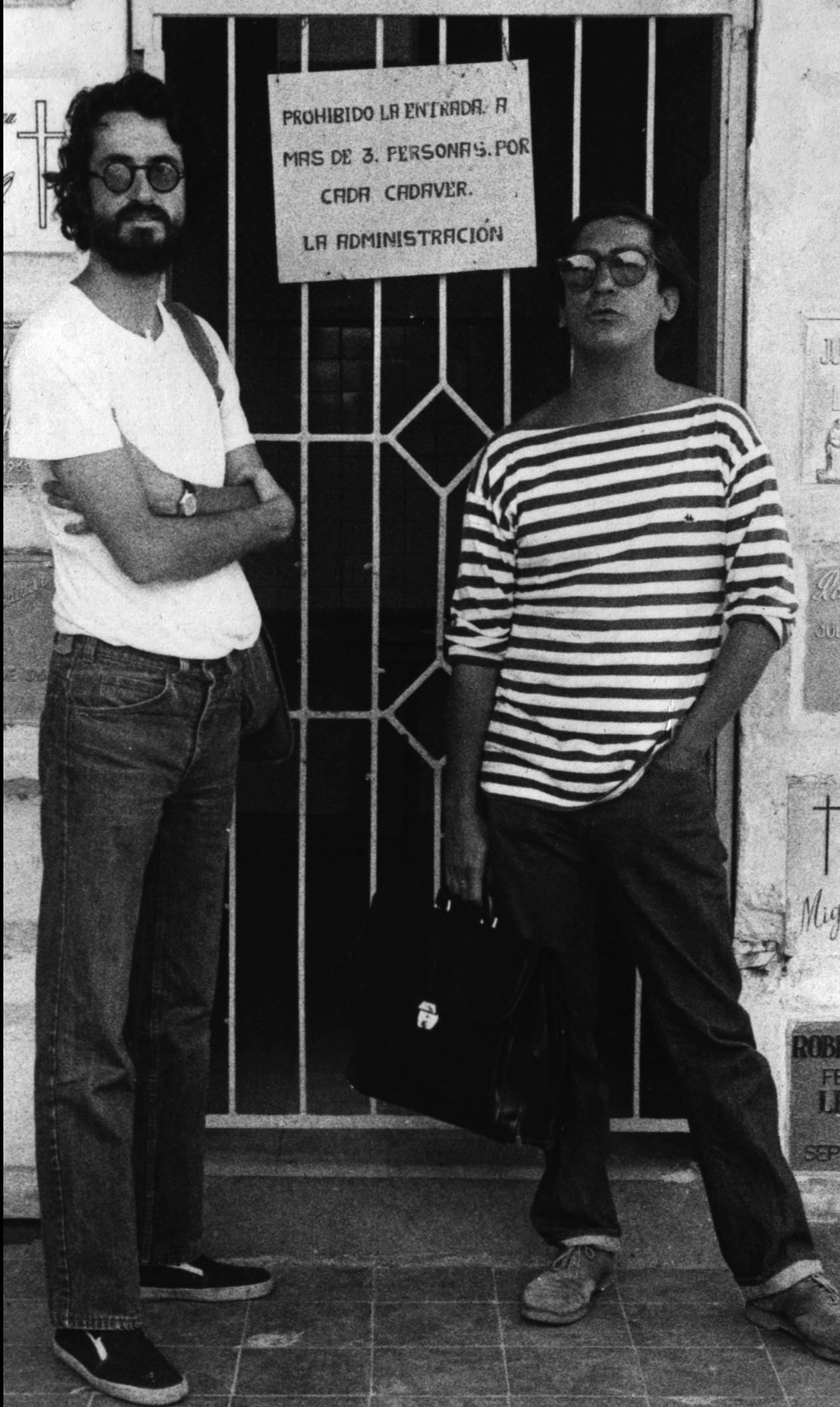
artista de **Un tigre de papel**, su última creación, simbiosis de sus otros personajes, tiene tanto de ficción como de real; es artista pero también reivindicador del universo excluido y silenciado de lo popular, encarna las contradicciones del siglo XX, opone la historia del *otro* a la historia oficial, y deja un amargo sabor de incertidumbres. Sospechamos tanto de una como de la otra versión de la historia, tanto como admiramos el mecanismo ambiguo de su envoltorio estético, y esto nos deja —de nuevo— incómodamente inseguros,

tal como quedamos cuando, en **Agarrando pueblo**, el dueño del rancho, después de su danza paródica, pregunta a alguien fuera de cuadro: “¿Quedó bien?”.

A esta última pregunta parecen responder, en este libro más de treinta críticos y especialistas de varios países, lo que nos permite tener una visión general y al mismo tiempo detallada de la obra de Luis Ospina, pero también un exhaustivo diagnóstico de sus significados y alcances.

Ospina / Mayolo (1971 - 1978)

Foto: Eduardo Carvajal



**PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

OIGA VEA

Por: Andrés Caicedo

Ojo al cine

No. 1, Cali, 1974

En 1971 Cali fue sede de los VI Juegos Panamericanos, los más importantes celebrados en el mundo después de los Olímpicos. Cali, ciudad de un millón de habitantes, hacia la costa occidental de Colombia: para llegar al océano Pacífico, y a su puerto, Buenaventura, hay que cruzar la gran cordillera de los Andes.

La ciudad fue escogida cuatro años antes, en reunión celebrada en Canadá, y fue tesis de esta decisión el libro preparado por el doctor Alfonso Bonilla Aragón: "Cali, ciudad de América", cuyo objetivo era probar que Cali (a nombre de Colombia) tenía las condiciones materiales para albergar un evento de tales dimensiones, y que era además ciudad de excelente clima (sin los inconvenientes de altura que tuvo Ciudad de México cuando sus Olímpicos) y buena gente.

A los Juegos se les organizó la promoción y publicidad apenas evidente para un evento de tal naturaleza. Se presentaron todos los países americanos, y los contendores de más expectativa eran los Estados Unidos y Cuba. Las competencias se llevaron en estado de sitio, y un miembro de la delegación cubana se arrojó de un quinto piso del edificio donde se hallaban concentrados los deportistas, de forma tan misteriosa que más bien pareció arrojado¹.

¹ La muerte de este miembro de la delegación cubana fue ampliamente difundida como suicidio, y al otro día se organizó la exhibición (politizada, por organizaciones de derecha y cuerpos especiales) del film *La confesión de*

Los cineastas Luis Ospina y Carlos Mayolo, que se encontraban en Bogotá, viajaron a Cali (donde nacieron), naturalmente interesados en filmar los acontecimientos.

Por inconvenientes fáciles de enumerar (no se consiguió cámara a tiempo, no hubo dinero para comprar película), los cineastas no llegaron a Cali a tiempo y se perdieron el que fue el espectáculo cumbre de los Juegos: el gran acto de inauguración, en el que desfilaron miles de niñas de todos los colegios de la ciudad, formaron figuras y leyendas con el color de sus vestidos y con el ritmo de sus cuerpos.

No estuvieron allí los cineastas. Llegarían a los tres días, y para poder filmar dentro de cualquier estadio se les exigió un permiso oficial, pues ya había entrado en acción un numeroso *crew*, designado para recoger los momentos más patéticos de los Juegos. Era éste el llamado Cine Oficial.

Al quedar excluidos de los sitios oficiales, los cineastas se encontraron con que:

1. No eran los únicos excluidos. Allí también había pueblo, que se hacinaba ante
2. Rejas; se prendían y metían las narices y ojeaban lo que ocurría adentro, mientras podían oír

Costa-Gavras, que tuvo frenética acogida por un público anticomunista de clase media.

3. La voz en *off* del presidente Misael Pastrana Borrero.

He enumerado los elementos de la situación “real” porque son, a mi manera de ver, los que articulan la estructura del *film*. El momento privilegiado de esta situación es cuando los cineastas deciden filmar lo que sucede al margen de los Juegos, es decir, cuando comprenden la exclusión que los alía al pueblo. Esta decisión incorporaría, entonces, un cuarto elemento a la estructura del *film*:

4. Cámara y grabadora, esta última muchas veces dentro de cuadro, la primera asumida y ubicada en espacio *off* ya sea por miradas, el mismo sonido, etc. Maquinaria que concreta la alianza entre autores del *film* y su sujeto (el pueblo), su uso busca una correspondencia en el material filmado, recoge una rica iconografía de objetos fotográficos que pertenecen a los personajes entrevistados, además que toda una serie de relaciones a nivel de objetos de las que más adelante señalaremos correspondencias.

Vamos, pues, a precisar los momentos en los que se presentan con más clara dialéctica los elementos de construcción que hemos enumerado. Y cómo de su uso resulta un *film* rico en contra-información, satírico y de habilidad política. Vamos a ocuparnos en especial no tanto de lo que resulta, sino de cómo resulta.

El *film* se abre con un plano a un mapa que tiene el mismo objetivo que el principio de esta crítica: situar a Cali en el hemisferio occidental del mundo. Mapa-visión vertical imaginaria, espacial. El plano está montado con uno de un titular de diario que reza: *Desde la luna saludo a Cali*. El enlace traza la intención humorística del montaje de todo el *film*, humor logrado mediante organización de hechos, en los mejores casos poco relacionados entre sí durante el rodaje. Así, un corredor de pista será opuesto a un corredor de

barrio que entrena en el fango, opuesto a unos niños que entrenan béisbol en el fango y ante un aviso que pide *Vote por el Partido Comunista*.

Luego, plano a uno de los asistentes de fotografía del Cine Oficial que mide la luz y plano al índice de la estatua del conquistador Sebastián de Belalcázar, que mide e indica la distancia que hay, desde esta tierra buena, al mar.

Aquí se dan los títulos de crédito.

Y hay un P. M. bien armado que custodia la estatua (no porque se trate del sitio más pintoresco de Cali, sino porque al frente de la estatua se ubica, en esquina, en espacio *off*—para quien tiene, eso sí, conocimiento del espacio *off* real— el Consulado de Estados Unidos.

La presencia de cuerpos armados (P. Emes, P. Ces, Caballería, Tráfico, Fuerzas Especiales, Generales, Antiguerrilla) es constante en todo el *film*, y como objeto, resume las tensiones que ya existen de hecho entre los cuatro componentes que le hemos señalado a **Oiga vea**. Porque el policía es reja, excluye y hace que siempre permanezca en *off*, segura, la voz del presidente.

La primera secuencia después de los créditos recoge la visita de fanáticos a los pabellones de los deportistas. La cámara se mete por entre los acosos de jovencitas a sus ídolos desconocidos. Hay la música de “Amparo Arrebato” escrita por Ricardo Ray y Bobby Cruz a una muchacha rumbera de Cali, y una de las niñas dice, para gozo de los cineastas, que participan del mito: “Las caleñas tenemos fama, amables, chéveres, si gusta lo llevo para mi casa y vamos a las ferias de Palmira”.

Se le dispensa atención a la delegación cubana y a un joven fanático que agita las manos juntando los dedos corazón y pulgar, como si allí sostuviera la pepa del mundo, gritando vivas a Cuba. Sus

* Nota del editor. P. M.: Miembro de la Policía Militar.

gesticulaciones pueden parecer históricas cuando grita “Cuba tiene que ganarle a Estados Unidos, porque Cuba es el primer territorio libre de América”, y las tres últimas palabras van pisando, empujando con urgencia un plano muy breve de la bandera cubana ondeando al viento y más bien sobre-expuesta ante el sol feroz de Cali. Es el primer momento hermoso del *film*. Es un plano que recupera (haciendo útil) cualquier espontaneidad del gritador de consignas. Su lenguaje será menos específico de lo que se necesita, menos, incluso, que el de los cineastas, pero el plano de la bandera cubana, incluido allí y solamente allí, deja claro que en definitiva ambos se refieren a una misma causa.

Algo semejante ocurre, por procedimiento, hacia el final del *film*, cuando, interrogados sobre el costo de los Juegos Panamericanos, tres miembros de la clase popular, no politizados (emboador, mecanógrafos ambulantes), responden contradictoriamente: “300 millones”, dice uno, “1.300 millones” dice otro, y el último “Es una cifra que no se puede calcular”. Tales respuestas, pilladas en la “vida real”, reflejarían (además de no tener utilidad) la falta de información de los interrogados. Pero colocadas una tras otra en el montaje comienzan como a expandir una nueva posibilidad que llega con la pregunta siguiente: “¿De dónde salió el dinero para los Juegos?”. Aquí sobreviene un triple acuerdo: “Del pueblo”.

Ya mencionaremos otros momentos en los que el método de los cineastas ayuda a clarificar la posición de los interrogados, ya sea con respecto al *film* terminado (montaje), como al que interroga, en el momento concreto del diálogo (rodaje).

Fresco aún el recuerdo de la bandera de Cuba, un paneo localiza la bandera de los Estados Unidos en una camioneta del Cine Oficial. Esto viene después de que se ha interrogado a una delegación del ICAIC que se alejó tocando acordes de rumba

(“Los cubanos no se rinden ni se venden”) en los estuches de las cámaras.

Ospina interroga al P. M. que custodia la camioneta de Cine Oficial: “¿Sabe usted qué quiere decir Cine Oficial?” El P. M. se muestra penoso, ignorante, incapaz de respuesta.

Ciclismo

Como para ver a los ciclistas no había que pagar, bastaba con salir a la calle, los cineastas obtuvieron material en su esfuerzo, en su momento. No es coincidencia que todo intento de registro realista, llanamente informativo, resulte banal (el *zoom* a los punteros), y que en cambio la cámara indague no por la vía de los ciclistas —la calle— sino por la de los peatones —el andén—, y se decida por los peatones que para llegar al sitio han hecho uso de su bicicleta, y encuentran centenas de bicicletas mal amontonadas, sin uso, marginadas también. El registro cobra una extraña belleza a nivel de instrumentación del objeto-máquina protagonista de la secuencia, y pertenece al material que nombrábamos al principio, el de analogías con montaje de objetos, el uso y el interés concreto a que responde cada objeto. No se excluye la captación de lo raro, de lo insólito: hay un espectador al lado de la vía con un radio transistor incorporado a un cañón de juguete (agresividad en la iconografía popular, permanente violencia): el espectador no mira a los deportistas sino al espacio *off* a la derecha del cuadro a que apunta el cañón. Corte a un aviso de tráfico que pide *Ceda el paso*; es una acotación humorística que crea cierto malestar sobre el objeto aparente de la secuencia: la competencia ciclística que depende, de hecho, de jamás *ceder el paso*.

Tiro al blanco

La competencia fue ganada por los expertos tiradores del gobierno de Brasil. Los cineastas viajaron hacia las instalaciones del Batallón Pichincha,

en donde, siempre rondando por el borde más externo del acontecimiento, captaron el que sería el material más rico del *film*.

En recreo estaban los reclutas, y en recreo es cuando se acercan a cualquier equipo de sonido que transmita salsa o música afro-cubana. De bailar se ocupaban cuando los cineastas vieron y filmaron. Al ver que eran filmados, reclutas y cuerpo antiguerrillero se esmeraron en los pasos, en el difícil brinco de la salsa, mucho más difícil aún con las pesadas botas de campaña. Para esta secuencia se escogió la canción "El trompeta", de Daniel Santos, que no era la que bailaban los soldados en el "momento real". Una falta como de *raccord* entre el golpe de los movimientos y el ritmo más lento y estirado de la música, hace más insólito el material que produce, a mi manera de ver, los siguientes efectos, todos inmediatos: 1) Satiriza a las fuerzas armadas pero las sorprende en uno de sus momentos íntimos: el recreo entregado al rico vaivén de la música, de donde resulta un lirismo como de payaso triste en un *film* de circo; y 2) Deja constancia de que la música que goza el cuerpo armado de la represión es la misma que le es común al pueblo. A este nivel, aporta mucho la letra de la canción: "Te metiste a soldado / Y ahora tienes que aprender". ¿Aprender qué?, pensará el espectador, a ir en contra del mismo pueblo al que se pertenece.

Más adelante, en la segunda parte del *film*, se encuentra una correspondencia a este material. Se trata de miembros del pueblo bailando "Amparo Arrebato" a la orilla de los ríos, descalzos y en pantaloncillos y marcando el mismo paso de los soldados, sólo que aquí resalta por la libertad, pues si allá era botas de campaña y dril, aquí es pies y piel al sol.

Con la misma competencia de tiro, en donde cada disparo está signado por un brevísimo plano de cajas de balas en donde se lee claramente

"All American", el *film* se cierra sobre un material deportivo que como registro en sí, no daba para más, y entra a su premeditada (pasan colas en mitad de rollo, como en un *film* de Bergman) y orgánica segunda parte, hecha con base en el testimonio del pueblo del barrio El Guabal, el que quedó más alejado de los Juegos, a pesar del tren de transporte que se instaló para acercar a sus habitantes a las competencias amistosas.

Para recoger y dar a conocer ese testimonio, es aquí imprescindible la grabadora. Los cineastas no confían en el sonido en *off* (ya es bien dicente el hecho de que en todo el *film* el sonido en *off* está dispensado al presidente Pastrana). La segunda parte del *film* se inicia con un plano de Ospina que termina de enhebrar la cinta de la grabadora y se dispone, pues, a grabar.

La acción comienza cuando ya se ha hecho un acto de cordialidad, confianza y cooperación en el rancho de una familia de trabajadores, vía el hijo más joven que informa: "Este es el rancho, aquí, vivimos diez, mi papá trabaja con el gobierno"². Si tal vez aún se sentían intimidados por la presencia de lechuza y ronroneo de gato de la cámara, los cineastas hacen que el hijo (relator en presente), saque y muestre su cámara de fotos fijas; entonces se da la relación de aparato a aparato que apuntábamos al principio de esta crítica: el hijo menor se disculpa por lo viejo que es el modelo, pero asegura: "Aun así he tomado mis buenas fotos". Planos inmediatos nos mostrarán las fotos de cuando la inundación los cogió (hasta la cintura) despidiendo unos novios. Son testimonios, momentos recogidos antes pero guardados, y ahora dados a conocer por la cámara de cine, de una situación que ya intuíamos husmeando por los límites del encuadre: que se

2 En unas grabaciones efectuadas después de que ellos se vieron en la pantalla, el padre de familia rompió su silencio, más o menos sostenido durante el *film*, declarando: "Llevo diez años trabajando con el gobierno pero veinticinco de oposición".

trata de una barriada acosada por las lluvias, sin sistema de alcantarillado, en donde agua que cae del cielo significa enfermedad.

A estas alturas es cuando se hace un repentino (y ambicioso) *zoom* al Gimnasio del Pueblo, visible a la lejana distancia y que resplandece, de extraña manera, como "Las nieves del Kilimanjaro", y pensamos: "Allá hace mejor clima", y si el *zoom* ha servido para despertar una atolondrada referencia cultural (mediante un procedimiento muy mecánico), la realidad de pronto se abre y atruena: llueve, y es preciso proteger el objeto mecánico (la grabadora) con un plástico o hule, que uno de los vecinos, en un plano definitivo en cuanto significa aceptación y comprensión del hecho fílmico del que son sujetos, se apresura a conseguir, "para que no se les estropeen los aparatos a los jóvenes".

Pronto sabremos que es un lenguaje riquísimo en contradicciones de sintaxis: tal vez por ello es que mueven con tanta belleza las manos. La cámara de Mayolo busca las manos en todos sus *films*, unas veces como mero recurso-pretexito formalista, pero aquí para ayudar al personaje que hace el favor de rendir declaración, y en el montaje aparece como si el paneo a las manos fuera un ánimo a la idea clara, a la satírica, la que al fin de cuentas será material rico para el *film*.

Hay un hombrecito esmirriado que declara: "El canal de la muerte le hemos bautizado a este canal que es un canal en el que los niños se tiran sin ninguna técnica y de allí salen es ahogados", y agita sus manos (una de ellas sostiene una colilla de cigarrillo) que forman un contrapunteo a los movimientos horizontales, precisos hasta la terquedad, del micrófono.

Pasamos entonces a un reportaje sobre la innovación principal que sufre el barrio: el Tren Panamericano, que comunica a esta pobre gente con las nieves del Kilimanjaro. Una nueva clase de

guardián del orden hace su entrada a cuadro: el policía ferroviario, al tiempo que se nos va informando que el tren es juguete de los niños, que en él se montan hasta diez veces al día, ida y vuelta, ir y venir del barrio a los Juegos para siempre quedarse afuera.

Se les pregunta a los niños: "¿Cuál es la labor del policía?". Responden: "Golpearnos". Se le pregunta al policía: "¿Cuál es la labor del policía?". Se cuadra (tiene una calavera, a manera de llavero, en el bolsillo) y responde: "Evitar los accidentes". "¿Ha habido muchos accidentes?". "Ninguno". Luego se le pregunta al hombre esmirriado: "¿Ha habido accidentes en el tren?" El hombre dice: "Bastantes". ¿Quién tiene la razón? Si ambos mienten, el espectador tendrá que escoger, en todo caso, la mentira que le parezca más creativa, también por eso es que exagerar es la mejor manera de combatir.

La cámara, montada en el tren, se aleja del barrio, y da la pauta para un primer falso final; error de construcción, ya que parece que los cineastas se fueron del barrio, pero en la escena siguiente los encontramos con la misma familia, preguntando: "¿Practica usted algún deporte?"

Respuesta: "Sí, la natación".

"¿Y dónde la practica?"

"En los ríos, porque las piscinas son para el que tiene plata".

No han servido los Juegos, pues, como asegura (en *off*) Pastrana, para vencer los distanciamientos. Es bien sabido que la natación a nivel de ligas profesionales es un deporte exclusivo de los miembros de los tres clubes sociales de la ciudad.

Se nos muestra (en tele) el momento en el cual una clavadora se prepara para su salto ornamental: salta al aire y *zoom* hacia atrás antes de que caiga al agua. El *zoom* nos ha bajado de las alturas del último trampolín; nos ha sacado del

recinto de las Piscinas Olímpicas para ponernos detrás de las espaldas del pueblo, frente a los muros. Un procedimiento mecánico (*zoom*, el más común) resulta, en el movimiento, plenamente ideológico. Trabaja con el sentimiento de frustración, a dos niveles: 1) Impide que la clavadista dé término a su acción, que es llegar al agua (y por lo tanto, que el público admire, complaciente, la segura impecabilidad del clavado), y 2) Se coloca en la posición "real" de frustración de ese pueblo que no puede entrar a los sitios del evento.

Es en mi opinión la mejor toma que ha hecho Mayolo, teniendo en cuenta además que el *zoom back* es más dado a sensacionalismos y en general mucho peor utilizado que el *zoom in*, al que, en el cine comercial, un Visconti puede darle todo un sentido de penetración; pero ver los *zoom backs* de Losey y Chabrol en sus últimos *films* era mera necesidad de ubicar una figura en un paisaje, cuando ni el uno ni lo otro exige un brutal movimiento. Este *zoom* de **Oiga vea** llama, por supuesto, la atención por su mismo procedimiento, pero no es por ello objetable, pues el público, a la par que comprende el (obvio) manipuleo mecánico comprende también su intención, conscientemente brillante, por otra parte.

Hay corte a un nuevo plano de pueblo y reja (o muro) y cámara que hurga, por entre cabezas y porción libre de reja (voz en *off* de Pastrana), una porción del espectáculo.

Este plano es montado, en *raccord* muy significativo, con un primer plano a un televisor que transmite, desde Bogotá, la capital, el gran acto de inauguración, que curiosamente tiene la misma falta de definición, la misma parcialidad, que si fuera observado a través de una reja.

Es la gran TV que transmite, borrosamente, el gran acto que los cineastas se perdieron por llegar tarde.

El último material del *film* está dedicado a otro medio de comunicación, y en estado incompleto: un empleado del municipio le da los últimos toques a una valla que asegura: *Pasados los Panamericanos, Cali seguirá progresando: pague cumplidamente sus impuestos municipales*. Lo importante ha sido coger eso que mañana será orden en puro estado de fabricación; como quien dice, aquí los cineastas le madrugaron al hecho, hicieron acto de presencia antes de que comenzara a circular.

El objeto de este análisis ha sido aclarar la intención que se tuvo mientras se organizaba el material del *film*, uno de los mejor logrados de los realizados en Colombia, y que como obra de arte se aclara en sí y en el espectador cuando, al hacer la pregunta:

"¿Para qué cree usted que se hicieron los VI Juegos Panamericanos?", obtienen la siguiente respuesta:

"Lo que nosotros creemos es que el gobierno organiza un evento de esta clase para dejar en el exterior una imagen de bienestar, de lujo, de bonanza, cuando lo cierto es que los Juegos se han hecho en estado de sitio, con todos los problemas estudiantiles, paros, represión oficial. De manera que eso es una pura farsa".

(En el último plano del *film* una mujer de barrio mira a cámara, intenta un serio pero luego ríe con dientes enormes, comprendiendo la complicidad que hay mientras se la filma.)

**ASUNCIÓN:
LA HISTORIA DE UNA RABIA**

Por: Diego León Hoyos
Alternativa

No. 115, Bogotá, mayo 22, 1977

Esta película hace parte de un proceso de comprensión y representación de la realidad colombiana, iniciado por los realizadores en 1971 con el documental marginal **Oiga vea** y que constituye uno de los contados ejemplos importantes a nivel de la formación de una cultura cinematográfica en Colombia. Porque, aunque en forma rudimentaria en algunas ocasiones, han creado con su trabajo un discurso visual destinado a recuperar elementos de la realidad que sus películas enfrentan, para referirlos de nuevo a la realidad misma. No es la acostumbrada lectura de estadísticas que denuncian alguna situación; el estudio no es numérico, es visual, la situación se hace cine y se denuncia a sí misma. En los documentales de Mayolo y Ospina el lenguaje cinematográfico escudriña en las cosas a la búsqueda de lo absurdo, del quiebre que produce el desenmascaramiento y a la vez la risa: El humor se convierte en arma política sin llegar a plegarse al mensaje propiamente político; por una parte, recrea el espectáculo del mundo; por otra corroe, da rabia.

Su incursión en el cine argumental (**La hamaca**, 1975) rastrea los impulsos primordiales de la cultura popular manteniendo la misma línea del trabajo anterior. Ilustraba el problema del machismo con una violenta fábula. Y ahora, **Asunción**, la rebelión de una muchacha del servicio, guía a las empleadas hacia una respuesta concreta contra

sus explotadores. El cine aquí no es un aparato didáctico, es un lenguaje develador del ritual que se cumple en ciertos acontecimientos sociales: ya sea por fuertes impactos visuales (como cuando Asunción se encuentra muy atareada tratando de abrir un enlatado y al grito de la señora se corta, riega gotas de su sangre en la salsa y la lleva a la mesa) o por subversión elemental: se pone de ruana la sala de una respetable casa, hace entrar a sus amigos, se emborracha, etc., bajo la mirada acusadora del cuadro de un antepasado familiar. Al final Asunción arranca el badajo de la campanilla con que la llamaban, deja un rollo de fotos con las imágenes de la fiesta y abandona el lugar.

La pequeña descripción de su contorno vital define una existencia agobiante e insípida. Y ella se rebela contra los símbolos más evidentes de su opresión: profana los espacios más respetados, esculca en la intimidad de los cajones (donde encuentra una caja de dientes, una foto de Laureano Gómez y la bandera yanqui) y desobedece sistemáticamente todas las prescripciones de su patrona. **Asunción** es la historia de una rabia.

Las críticas más importantes se han referido a la espontaneidad con que ella se rebela, siendo que esa espontaneidad es quizá lo más legítimo de la cinta; corresponde íntimamente al personaje que plantea.

**PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

AGARRANDO PUEBLO (LUIS OSPINA Y CARLOS MAYOLO - 1978)

Por: Isleni Cruz Carvajal

Tierra en trance: El cine latinoamericano en 100 películas

Alberto Elena y Marina Díaz López (eds.)

Madrid, 1999

Nacido en 1949, Luis Ospina estudió cinematografía en California, donde realizó sus primeros cortos, algunos de línea experimental. De nuevo en Colombia, a partir de los años setenta formó parte de un grupo generacional promotor de la cultura cinematográfica en el país, al que empezó aportando su trabajo de cineclubista y crítico mientras generaba, junto con Carlos Mayolo, una propuesta fílmica documental contra las deformaciones convencionales de la producción nacional y su manipulación informativa. **Agarrando pueblo** se convertiría en ejemplar clásico de esta corriente. Después de su opera prima de ficción (**Pura sangre**, 1982), Ospina se centró en los documentales para televisión, dando lugar a más de una veintena de trabajos que, definidos por los temas de la muerte, la memoria y la ciudad, han constituido una escuela para las generaciones sucesivas.

Durante los años sesenta el documental social colombiano había aportado al movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano obras de reconocido calibre, como parte de un proceso sociopolítico y cultural que, inscrito en las transformaciones adelantadas por la Revolución cubana, encontró en el cine una vía efectiva de militancia y reforma. La década posterior, sin embargo, constituyó un retroceso en todos los campos para la producción nacional. Intentando extinguir la crisis que de nuevo frustraba el propósito de una industria cuantificada y cualificada, a comienzos de los setenta el gobierno instauró una ley, llamada “de

sobreprecio”, que tuvo como consecuencia nefasta la propagación compulsiva de cortometrajes cuya rentabilidad se hallaba en la explotación de la miseria social para exportar a las televisiones y festivales europeos, siguiendo sus medidas y gustos. Disfrazada de revolución, fue una producción de pseudo-denuncia prefabricada para un mercado internacional donde son de más valor los esquemas que se tienen sobre el subdesarrollo que la comprensión de sus fenómenos internos.

Emblema histórico de contrainformación y protesta fílmica, en pleno auge del sobreprecio y del festivalismo europeo, **Agarrando pueblo** fue una sacudida insolente contra la comercialización de lo que sus autores denominaron pornomiseria, género tan condecorado y fomentado por el primermundismo. Galardonada en los certámenes de Oberhausen y Lille, tal vez a pesar de sí misma, su valor y su riesgo consistieron no sólo en ilustrar la crónica corrosiva sobre un sistema documental que sin pudor alguno persigue con la cámara toda suerte de lacras sociales. El mérito estribó, además, en una estructura correspondiente al cometido radical de desacreditar los vicios con los que el cine (y muy especialmente el “social” y el “testimonial”) acomoda y manipula a su antojo la información sobre esa realidad dramática que, ya en la pantalla, suele ser una farsa grotesca cargada de sensacionalismo insultante en detrimento de cualquier vestigio de dignidad que pueda quedar a sus víctimas.

“Agarrar pueblo” es una expresión colombiana que significa “engatusar” a la gente. Aquí tiene el doble sentido de “atrapar” una compilación arquetípica de miserias. Cine dentro del cine, el esquema planteado es un “documental” acerca de un típico grupo de filmación recorriendo con sus equipos las calles y los suburbios de Cali. En su cabeza, una lista preconcebida de los personajes que ya están o que faltan por registrar: mendigos, locos, prostitutas, gamines...

“¿Qué más de miseria hay?”, se pregunta el realizador mientras desde un taxi en marcha busca con sus ojos ávidos cuanto horror social quiera comprar la televisión alemana, para la que está produciendo este “testimonio” que probablemente se lleve un premio. A continuación, cámara persecutoria tras la captura más convencional sobre una marginalidad hambrienta cuyos mismos actos los reporteros ordenan, “dirigen”, debido a que muchas veces los indigentes se resisten a ser filmados, o bien no están haciendo lo que exactamente conviene vender al morbo.

El absurdo culmina en consabidas “declaraciones” preelaboradas por el guionista para una familia indigente (que ni es familia ni es indigente), improvisada por el equipo, dadas las prisas de producción (y el desconocimiento definitivo de la investigación sociológica). Siguiendo las exigencias del mercado informativo, los personajes recitan ante la cámara las respuestas adecuadas para que el presentador pueda dar pie al acostumbrado balance sobre analfabetismo, desempleo, enfermedades infantiles por desnutrición, explosión demográfica por ignorancia, penurias de todo tipo y demás calamidades infrahumanas por las que se identifica la realidad del Tercer Mundo.

Ospina y Mayolo hacen irrumpir aquí a un personaje extraído de la sordidez más extravagante para que estropee el rodaje, vele los rollos y ter-

mine haciendo obscenidades con el dinero que ha tratado de sobornarlo. El desmoronamiento de tanta manipulación se franquea cuando el mismo personaje pregunta ante la cámara de “nuestros” cineastas si ha quedado bien, de suerte que **Agarrando pueblo** se autodestruye en un final de coherencia rotunda con su propio fundamento contra-cinematográfico.

Contestataria en todas sus dimensiones, esta obra propone la risa como dardo político en su afán de crear la reflexión a través de la provocación. En términos fílmicos, la desaprobación se expresa mediante una ruptura metodológica aplicada desde la improvisación de actores reales, hasta la desarticulación del lenguaje común al género y la estructura que los propios directores formulan para condenarlo. Mezclando técnicas y recursos provenientes del documental y del *happening*, Ospina y Mayolo buscan en primer orden exponer la realidad del mismo hecho de filmar y de un modo de captar la “realidad”, decretado industrialmente, contra el que **Agarrando pueblo** se esgrime hasta las últimas consecuencias, incluso auto-desvirtuándose, en su toma de partido frente a lo que sus autores entienden como “una situación concreta que compromete a una posición del cine y a su propio valor social”.

Crear con la dinámica de la sociedad, directamente con las personas, y no acomodar a esquemas de exportación regidos, entre otras industrias, por la del cine “bien hecho”. Tal es el precepto cuya derivación última es la aplicación de una alternativa documental que permite a los verdaderos protagonistas de la miseria advertir las trampas que sobre ellos se tienden en nombre de la justicia y por la vía de una contraproducente denuncia. Más que una modalidad actualizada de lo que una década antes había sido el cine imperfecto, **Agarrando pueblo** es el resultado de un transcurso cinematográfico en su condición de reflejo sociopolítico gestado desde las propias

necesidades históricas. Hito de una ruptura determinante, su existencia implica la urgencia de cuestionar y modificar los esquemas que a través

del mercado internacional utilizan los distintos medios del poder, en la conveniencia de preservar los quebrantos del subdesarrollo.

**PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

AGARRANDO PUEBLO: PRO Y CONTRA

Por: Luis Soto

El Pueblo, Semanario

No. 173, Cali, septiembre 16, 1979

(...) **Agarrando pueblo** es una contra-propuesta violenta a lo "bien hecho", a lo inocuo, lo acomodaticio, la tarjeta postal y el sobreprecio. **Agarrando pueblo** no es un grito inconforme con lo que se venía haciendo. Es un berrido, es un escupitajo. Es el extremo surrealista. Las profanaciones nadaístas. La mugre de los hippies. Un atentado contra la moral y las buenas costumbres cinematográficas. Contra el conformismo cristiano de algunos realizadores que en un principio se mostraban consecuentes con lo que este país necesitaba en materia de cine y luego se arrellanaron en sus sillas de directores-productores. Y es ahí precisamente donde radica la validez de esta película...

Óscar Jurado

Revista Cuadro

(...) Mayolo y Ospina atacan con iracundia corrosiva y su panfleto culmina cuando un quidam se orea el tafanario con unos billetes. Sin embargo, la gracia del libreto, que al final toma por sorpresa al espectador, y la justa eficacia destructiva, realizada con interés cinematográfico, equilibran descomedimientos... Clasificación: Adultos...

Gustavo Ibarra

Revista críticos del cine

(...) un filme que revuelca el recorrido del cine

documental, especialmente esa modalidad de sobreprecio que identificaremos como pornomiseria ...A pesar de que la película es tan contestataria que se desvirtúa hasta ella misma, no es sólo una reflexión oportuna sobre el cine colombiano sino también una creación de autores con humor lúcido y peligroso, capaz de sugerir que existe un mundo sensible que nuestro cine ni ha descubierto, ni se ha imaginado...

Diego León Hoyos

Revista Alternativa

Contra

En Colombia curiosamente **Agarrando pueblo** no ha sido instrumentada por las fuerzas más oscuras, no obstante ser una película que, a despecho de sus propios realizadores y apologistas, puede perfectamente servir de brazo desarmado del Estatuto de seguridad, en tanto que considera inadmisibles que el cine nacional sea un reflejo en las pantallas de nuestras miserias sociales...

Lisandro Duque

Magazín dominical de El Espectador

(...) (el) ritmo decae por momentos cuando el director real quiere aparecer todo el tiempo en cámara (ya que Mayolo tuvo la osadía o el carácter suficiente para actuar al director ficticio, eter-

nizando la imagen en la historia del cine nacional hasta en seductoras poses con una pequeña toalla cubriéndole exactamente lo censurable) haciéndole zancadilla al movimiento, haciendo decaer el ritmo... Agarrado del título **Agarrando pueblo**, el mal tratado tema patina en barros críticos pretendidamente cómicos, y no hace pensar más que en un berrinche de director, que colocado frente a una cámara, repite histérico una y otra vez que no se está haciendo buen cine en Colombia.

Finaliza el cortometraje con Mayolo, sus secuaces y Luis Alfonso Londoño (el loco que se limpia el culo con un rollo de billetes como símbolo de rechazo a los directores representados) comentando la película, ensalzándola y excusándola...

Juan Carlos Rubiano

Revista Teorema

La película presenta fallas en su estructura narrativa que no demeritan para nada sus objetivos básicos, y que son: la longitud de algunos planos que siendo más cortos habrían contribuido más eficazmente al ritmo de la película; el inserto de algunos fotogramas en color que chocan con el planteamiento ideológico; y, por último, creo que a la película le faltan aun más su lectura...

Alberto Vides

Suplemento del Caribe

(...) Esta crítica (al miserabilismo) tiene un efecto de bumerán, una especie de lectura doble y paradójica, por cuanto Mayolo y Ospina no inventan la miseria cuya mecánica utilización critican, y por lo tanto estas imágenes desgarradoras y reales los critican a la vez. "Crítica desde adentro", asumida sin ponerse a un lado, la cadena completa vendría a ser el doble juego de criticar un

cine que usa unas realidades que a su vez ponen en tela de juicio la película analizada...

Carlos José Reyes

Revista Cinemateca

(...) el *film* realizado aparentemente por intelectuales superiores (y astutos) "a quienes no los toca el miserabilísimo" denuncia ciertos cineastas que ponen en escena la miseria latinoamericana para explotarla comercialmente, pero, como pseudo-izquierdismo anti-recuperacionista puede propiciar una disculpa de mala fe para rechazar testimonios auténticos sobre una miseria muy real (**Gamín**, de Ciro Durán, por ejemplo, pues también se refiere a Colombia)...

Jean Delmas

Revista Jeune Cinéma (Francia)

(...) **Agarrando pueblo** es una película formalista ...Y no es que (yo) tenga algo en contra de todas esas obsesiones formales, por el contrario, pero cada una de ellas debe estar plenamente justificada, responder a una idea concreta y contribuir a que la narración avance, cosa que no ocurre en esta película... Si **Agarrando pueblo** deja clara la desviación del cine de sobreprecio, lo hace de una forma un tanto populista porque su superficialidad deja la sensación de haber sido constituida alrededor de una frase: "agarrando pueblo", y con el único deseo de ilustrarla...

Patricia Restrepo

Revista Trailer

(...) Pues si **Asunción** llevaba un mensaje anarquista pequeño burgués, **Agarrando pueblo** adolece de una inaceptable vaguedad en sus acusaciones. En efecto, el espectador raso que ve

la película sin los elementos de juicio adicionales que se derivan de conocer las consignas y las intenciones de Mayolo y Ospina, inevitablemente llegará a una lamentable conclusión: los cinematografistas, en particular los documentalistas, no son más que inescrupulosos comerciantes que prostituyen tanto la labor del artista como la del crítico social. Porque la película no hace distinciones, no da pistas para diferenciar a cuáles documentalistas sin principios está enjuiciando y así el que resulta acusado es simplemente el cine de denuncia, el cine crítico y el cine político...

El notorio desarrollo demostrado por Mayolo y Ospina y la posición que seguramente llegarán a alcanzar dentro del cine nacional compromete proporcionalmente su responsabilidad social y artística y justifica de sobra la exigencia de una posición ideológica y política mejor esclarecida, de mayor humildad intelectual aceptando la crítica que no necesariamente expresa animadversiones personales que puede aportar criterios correctos y superando la tendencia a un vano endiosamiento...

Camilo Galán
Voz Proletaria

(...) Como **Agarrando pueblo** fue premiada y Colombia es un país veleta, como todo el mundo no piensa sino en acomodarse, en estar en la onda, ahora tendremos que la explotación, el hambre, los tugurios, el desempleo, es decir, toda la miseria económica, social, cultural y moral de Colombia, es decir, Colombia se convertirá en tema tabú para los realizadores colombianos, porque eso es miserabilismo, porque eso es porno-miseria. Lo cual es agarrar el rábano por las hojas que es lo que acostumbramos siempre.

Y entonces, en contraposición, surgirá una serie interminable de corticos argumentales "tratando,

problemas intimistas, de parejitas, de viejitos solos, de muchachas que andan por ahí, etc., porque esa es la onda".

Óscar Jurado
Revista Cuadro

Pro

(...) el guión sostiene un excelente ritmo narrativo, una progresión bien dosificada de la historia con un desenlace verdaderamente espectacular y un dominio de los recursos narrativos en momentos tan difíciles para un cine novato como la secuencia en la habitación del hotel que se desenvuelve con perfecta fluidez, sin los altibajos que tan fácilmente se podían esperar por la variedad de elementos incluidos —entradas y salidas de actores, pasó de la actuación individual a la de conjunto incluyendo hasta niños, "diálogo" telefónico, desnudo masculino y la correspondiente investidura de Mayolo (sic) hasta el último plano con el juego de puertas que repite el efecto laberíntico de **Asunción**— logrando un excelente ejercicio de plano secuencia en el que la cámara permanece fija y es el movimiento de los elementos lo que compone y recompone los cuadros. Finalmente, valga una mención igualmente entusiasta para la banda sonora, impecablemente elaborada.

Camilo Galán
Voz Proletaria.

(...)A la concepción mercantilista de explotar la miseria, **Agarrando pueblo** contrapone las posibilidades del arte en la pobreza... Lo más importante de la película de Mayolo y Ospina se encuentra en que no obstante moverse en los ambientes y con los hombres que utilizan el cine que critican, la nueva relación que estable-

ce para dirigirse a ellos los eleva en su condición humana a sus posibilidades creadoras. Cuando Alfonso Londoño en **Agarrando pueblo** rechaza el dinero ofrecido para comprarle, destruye en extraordinarios movimientos la película pornomiserable envolviéndose en ella, se agranda a su condición. Adquiere dignidad escénica frente a cualquier utilización. Se hace actor y más adelante reivindica su actuación al preguntar: ¿Qué tal lo hice? Se expresa de este modo el poder creador en donde otros no ven más que oportunidad para hacer dinero...

Rafael Quintero

Semanario El Pueblo

(...) El *film* colombiano **Les vampires de la misère** nos ofrece un modelo de reflexión de gran pertinencia. Algunos cineastas europeos, y también locales, bajo motivos variados: el gusto por el realismo, el deseo de sacar provecho de las "imágenes de la miseria", etc. Van al Tercer Mundo a tergiversar la realidad. El *film* nos muestra a un cineasta y su *cameraman* correr por la ciudad en busca de las figuras más típicas del subdesarrollo, ¡llegando al extremo de contratar actores para vestirlos de pobres! Al final uno de los "colorarios inevitables" se rebela y condena el rol nefasto de aquellos cineastas. El deseo de romper con las formas habituales del documental clásico, de ampliar los objetivos del cine a un nivel internacional y de reflexionar acerca del lenguaje empleado marcan un viraje decisivo...

Raphael Bassan

Revista Afrique-Asie (Francia)

(...) Ospina y Mayolo logran una crítica directa y virulenta, y tan bien lograda está que en la oscuridad de la sala uno se siente culpable de haberse prestado como espectador de esos trabajos que ellos acusan... El cine nacional jamás se había aproximado tanto a la realidad como se logró en **Agarrando pueblo**, a la de los maestros cinematografistas y a sus manipulaciones de la miseria para satisfacer sus ansias de fama y "arte". Yo creo que esta película pone fin a todo un período de manipulaciones y demagogias y paternalismos y sentimentalismos y todos esos pendejismos que afortunadamente ya comenzamos a ver allá, en la Patria Boba del cine nacional. Todos aquellos que fundaron sus éxitos "agarrando indios", "agarrando campesinos", o mejor dicho todos aquellos que agarraron lo que tenían a la mano y lo que no tenían para solucionar su escasa imaginación, se les acabó...

Alberto Vides

Suplemento del Caribe

(...) **Agarrando pueblo** es un acto de higiene mental y, además, el cortometraje más original del cine colombiano de estos últimos años...

Hernando Salcedo Silva

Folleto Cine Independiente Colombiano