



Cinéma mentiré: montaje, reflexividad y crítica en Agarrando pueblo y Un tigre de papel

Álvaro Villegas Vélez

Departamento de Estudios Filosóficos y Culturales, Universidad Nacional de Colombia
- Sede Medellín

aavilleg@unal.edu.co

Resumen:

Esta ponencia se concentrará en los mecanismos cinematográficos con los que *Agarrando pueblo* (Carlos Mayolo y Luis Ospina, 1978) y *Un tigre de papel* (Luis Ospina, 2007) mienten para construir verdades. A pesar de la distancia temporal que separa estas obras, del paso de los 16 mm al video, del blanco y negro al color, del corto al largometraje, ambas coinciden en reflexionar sobre la transparencia de los registros de lo real y en hacer evidente que la “verdad” es un artificio que no pocas veces debe atravesar los fangosos senderos de la “mentira”. Esto nos llevará a enfatizar la escisión del punto de vista como maniobra narrativa en la primera película, y el uso de estrategias procedentes del *collage*, el video-arte, el cine social y el documental, en la segunda. Finalmente, se planteará que la obra cinematográfica de Luis Ospina es un buen ejemplo de las transformaciones que ha atravesado la práctica documental en las últimas cuatro décadas.

Palabras clave: Falso documental - montaje - mentira - reflexividad

Cinéma mentiré: montaje, reflexividad y crítica en Agarrando pueblo y Un tigre de papel

Introducción

El documental parece inicialmente ser una práctica cinematográfica transparente, fácilmente identificable a través de su asociación a los registros de lo real. Sin embargo, buena parte de los escritos académicos sobre este ¿género? parten una y otra vez de un intento por definir y delimitar el campo de las prácticas cinematográficas que denominamos documentales. Buena parte de esta tarea es realizada a través de la oposición con el cine de ficción, llegando en ocasiones a definiciones puramente negativas o a aparentes paradojas, como la expresada por Bill Nichols¹, quien argumenta que el documental es una ficción (en nada) semejante a cualquier otra.

No intentaré aquí dar una nueva respuesta a esta eterna pregunta, cuya urgencia cada vez más manifiesta es, sobre todo, un síntoma de las transformaciones del mundo cinematográfico en general y del ámbito del documental en particular, las cuales hacen cada vez más difícil trazar fronteras y que, a la par, multiplican los tipos posibles de documental. Tal como lo expone Juan Carlos Arias², lo único claro es que el público (podríamos añadir que los distribuidores y exhibidores) siguen considerando el documental como lo Otro del cine de ficción, alteridad que lo sitúa en una posición subordinada a pesar de lo que Lipovetsky y Serroy han denominado la venganza de los Lumière³.

Ante la imposibilidad, o como mínimo la dificultad de encontrar una diferencia ontológica o de recursos estilísticos y formales para separar claramente el documental de la ficción, Arias considera que la única posibilidad real es construir una división-yuxtaposición asentada en lo que denomina una perspectiva ético-política, que parta del reconocimiento de que los registros de lo real se construyen cinematográficamente a través del montaje, o para ser exactos a través de un tipo particular de montaje: “Hoy,

¹ *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona, Paidós, 1997, p. 167.

² “Las nuevas fronteras del cine documental: la producción de lo real en la época de la imagen omnipresente”, en *Aisthesis*, No. 48, 2010, pp. 48-65.

³ Lipovetsky, Gilles y Jean Serroy, *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*, Barcelona, Anagrama, 2009.

cuando lo real mismo ha devenido imagen, nuestra reflexión no puede seguir apuntando a preguntar por la verdad de lo registrado –los límites entre verdad real y mentira ficticia han desaparecido–, sino a indagar esos ejercicios de ensamblaje desde los cuales se nos construye una realidad, ese montaje a través del cual la imagen de registro adquiere consistencia como documento”⁴, asunto sobre el que volveré luego.

Agarrando pueblo

Luis Ospina nació en Cali (Colombia) el año de 1949. Cinéfilo radical viaja a Estados Unidos para estudiar realización cinematográfica en la Universidad del Sur de California entre 1968 y 1969 y luego se desplaza a la Universidad de California – Los Ángeles, en la cual se gradúa en 1972. Mientras estudia en esta última, regresa a Cali y rueda junto a Carlos Mayolo (1945-2007) *Oiga vea*, documental de tono irónico cercano al *cinéma-vérité*, en el cual se indaga por los efectos de la realización en esa ciudad de los VI Juegos Panamericanos; la atención recae en la población que se ha visto marginada de la asistencia a los escenarios deportivos dada su precariedad económica. A pesar de su valor intrínseco este documental interesa aquí, en tanto durante su realización los cineastas se encontraron con Luis Alfonso Londoño quien al verlos filmando los interpeló con un sonoro “¡Con que agarrando pueblo!”. La película que llevara este título se realizará seis años después regresando a muchos de los lugares usados para filmar *Oiga vea* y con la presencia de Londoño, quien volverá a repetir, esta vez ante la cámara, su interpelación⁵.

Ospina mismo señala que *Agarrando pueblo* hacía parte de un proyecto más amplio titulado “El corazón del cine”, el cual incluía la realización de un guión de Maiakovski que llevaba el mismo título y de un documental sobre el cine y su exhibición⁶, de esta trilogía sólo se realizó la película de la que se ocupa esta ponencia, la cual tuvo la

⁴ Arias, Juan Carlos, “Las nuevas fronteras del cine documental”, p. 58.

⁵ Al respecto, Luis Ospina comentó en una entrevista lo siguiente: “**Agarrando pueblo** es una expresión popular del Valle que quiere decir embaucar, engatusar. Por ejemplo se dice que un culebrero “agarrar pueblo”, que reúne alrededor de él, con su carreta, a la gente para que vea su espectáculo. En la película el título tiene doble significado: el coloquial y el de agarrar miseria filmada metiéndola en una lata para exportarla”. Alvarado Tenorio, Harold, Hernán Toro y Luis Ospina, “Con Luis Ospina *Agarrando pueblo* desde París. Entrevista con Luis Ospina”, en Chavarro, Sandra, Ramiro Arbeláez y Luis Ospina (coords.), *Oiga / Vea: sonidos e imágenes de Luis Ospina*, Cali, Universidad del Valle, 2011, p. 31.

⁶ Henao, Carlos Eduardo, Santiago Andrés Gómez y Luis Ospina, “Que la verdad sea dicha. Conversación con Luis Ospina”, en Chavarro, Sandra, Ramiro Arbeláez y Luis Ospina (coords.), *Oiga / Vea: sonidos e imágenes de Luis Ospina*, Cali, Universidad del Valle, 2011, pp. 321-327.

dirección, el guión y la producción de Carlos Mayolo y Luis Ospina, este último se encargaría también del montaje y del sonido. La fotografía fue realizada por Fernando Vélez y Eduardo Carvajal. El reparto estuvo constituido por Luis Alfonso Londoño, Carlos Mayolo, Ramiro Arbeláez, Eduardo Carvajal, Javier Villa, Fabián Ramírez, Astrid Orozco y Jaime Cevallos. La película fue filmada en 16 mm. en Bogotá y Cali el año de 1977 y estrenada en 1978.

Agarrando pueblo se constituyó en un acontecimiento relevante dentro del cine colombiano de la época, en buena medida gracias a su carácter de objeto cinematográfico no identificado, que retaba las fronteras, en ese momento rígidas en el cine nacional, entre documental y ficción, al tiempo que se constituía en un ejercicio metafílmico, que surgió además en el particular contexto del “sobreprecio” que favoreció la realización de un número relativamente alto de cortometrajes documentales, que a juicio de Luis Ospina había aportado a la subsistencia de los cineastas, pero no al cine: “Yo creo que con el sobreprecio no se han creado nuevas formas sino más bien una fórmula: salir con una cámara a filmar indios, gamines, locos, mendigos, etc., y ponerles un texto en *off* a esas imágenes. Eso después se vende en Europa como un plato exótico. Es como vender tamales en Europa”⁷.

El carácter metafílmico de esta obra y la presencia constante en la cartelera colombiana de los filmes de sobreprecio permitió vincular la crítica social y la crítica al propio medio. Si como señala Ortega y Martín⁸, el documental latinoamericano de las décadas de 1950, 1960 y 1970 está íntimamente relacionado con los discursos del desarrollo, *Agarrando pueblo* se mimetiza como el *making-of* de un documental miserabilista, es decir, enfatiza los efectos del “subdesarrollo” en la población del “Tercer Mundo” y a través de esa imitación exhibe sin tapujos las paradojas y las miserias ya no de lo real, sino de los registros cinematográficos de lo real, a la par que abre y exige la búsqueda de nuevas modalidades ético-políticas que den coherencia al audiovisual contemporáneo como documento y que se alejen del aprovechamiento de la mala consciencia de los sectores hegemónicos europeos que responden de forma análoga a cómo responden las

⁷ Navarro, Alberto y Luis Ospina, “Entrevista con Luis Ospina”, en Chavarro, Sandra, Ramiro Arbeláez y Luis Ospina (coords.), *Oiga / Vea: sonidos e imágenes de Luis Ospina*, Cali, Universidad del Valle, 2011, p. 41.

⁸ Ortega, María Luisa y Ana Martín Morán, “Imaginarlos del desarrollo: un cruce de miradas entre las teorías del cambio social y el cine documental en América Latina”, en *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, No. 18, p. 48.

sus similares latinoamericanos a la miseria: a través de los premios como forma de caridad.

La búsqueda de estas modalidades hacen de esta obra un artefacto cultural reflexivo, uno de las cuatro modalidades, junto a la expositiva, la de observación y la interactiva, que han sido identificados en el texto canónico ya citado de Nichols. Para ser exactos se trata de una autorreflexión, en tanto lo que está en juego no son solamente los cortometrajes de sobrepeso, en especial los que serían definidos como pornomiseria⁹, sino el propio *Agarrando pueblo* que es puesto en abismo al final de la tercera secuencia cuando el personaje interpretado por Luis Alfonso Londoño pregunta ¿quedo bien?

Esta pregunta sirve justamente de transición entre ese *making-of* “ficticio” al que ya nos hemos referido y a una última secuencia “documental” en la cual Ospina y Mayolo nuevamente se acercan al estilo del *cinéma-vérité*. *Agarrando pueblo*, está, entonces, estructurada en cuatro secuencias: 1) la búsqueda y el rodaje de la miseria en Cali y Bogotá; 2) la planificación y organización en una habitación de hotel de la filmación de la última escena del documental ficticio *¿El futuro para quién?*; 3) el intento frustrado de rodar esta escena; y 4) una entrevista en la cual ambos directores interrogan (estando en campo) a Londoño sobre su opinión de la película y del cine.



⁹ Es decir, los que transforman la miseria en espectáculo, categoría que será relevante en esta ponencia como se verá más adelante.

Además de esta división en cuatro secuencias y dos grandes partes, la primera y tercera secuencia están escindidas entre lo que filman a color los personajes que hacen parte del equipo técnico de *¿El futuro para quién?* y la acción de filmar, en blanco y negro, este rodaje. Esta división permite, por ejemplo, en la tercera secuencia hacer visible los contrastes maniqueos que utilizan constantemente los filmes “pornomiserables” al contraponer en un plano los modernos edificios del centro de Bogotá con unos niños que se lanzan a nadar en una fuente pública por unas pocas monedas que les ofrece el personaje del realizador. También hace posible que en esta misma secuencia, se muestre una discusión entre los transeúntes y este personaje sobre la pertinencia y ética del documental “pornomiserable”, discusión que termina cuando un espontáneo grita: “Claro, un documental pa llevar pa fuera” luego de que el personaje del director intentara acabar la discusión planteando “Usted no sabe que película estamos haciendo nosotros”. *Agarrando pueblo* exhibe pues sin pudor sus costuras, tal y como los documentales “pa llevar pa fuera” despliegan las llagas de la miseria.

Un tigre de papel

Esta largometraje realizado en video y estrenado en 2007, fue dirigido en solitario por Luis Ospina, quien también realizó labores de montaje, cámara y sonido. También en montaje participaron Rubén Mendoza y las cámaras adicionales fueron hechas por Miguel Salazar y Rodrigo Lalinde. Contó en su reparto con un amplio grupo de personas, muchas de ellas de reconocida trayectoria en la vida artística, política e intelectual de Colombia.

Luis Ospina cuenta que con *Un tigre de papel*, intento volver a sus orígenes, justamente a *Agarrando pueblo*:

Precisamente lo que me interesaba eran los mecanismos cinematográficos con los cuales supuestamente se dice la verdad y se dice la mentira. Yo pienso que los mismos mecanismos que uno utiliza para decir una verdad documental, los puede utilizar para mentir. Por esos días yo había leído una frase de Kiarostami que decía que “El cine es contar una cantidad de mentiras para llegar a una verdad”; y pensé que si iba a hacer una película sobre los años sesenta y setenta, una etapa que se ha mitificado, ficcionalizado e idealizado, quizá sería a través de la mentira. Pensé que

de esta forma se podría llegar a tener una visión retrospectiva de esos años que fuera verdadera, aunque suene como una paradoja decirlo¹⁰.

No obstante, la película transpasa ampliamente las dos décadas a las que se refiere Ospina en esa entrevista puesto que se ocupa de construir la memoria de una generación (esa sí que alcanzó la edad de la razón y de las utopías en las décadas de 1960 y 1970, es decir, la generación del director) sobre acontecimientos que parten de 1948 en el ámbito nacional o incluso desde 1934 en el ámbito internacional. Por supuesto, implícito está que la construcción de esta memoria pasa necesariamente por los registros audiovisuales de lo real.

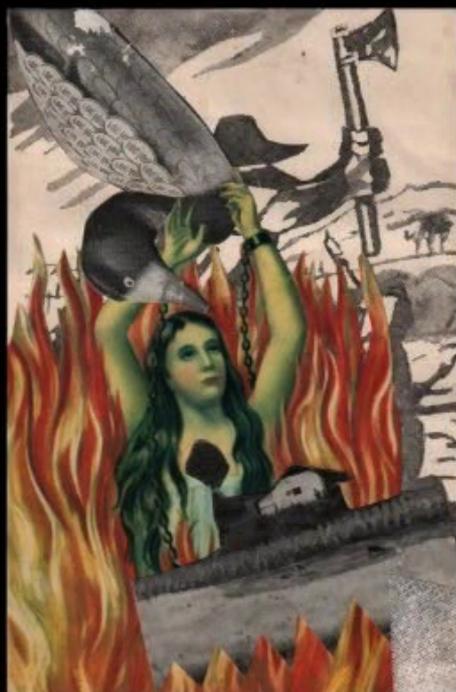
El video está estructurado en cinco partes: los años cero (1934-1952), los años Rojas (1952-1957), los años rojos (1957-1968), los años Rosa (1968-1974) y los años negros (1974-1981). Cruz¹¹ ha planteado que uno de los propósitos de Ospina era apropiarse del esquema presente en algunos libros sobre artistas, en los cuales en una columna se reseña cronológica su vida y obra, mientras en otra se hace lo mismo con los hechos históricos más amplios contemporáneos a él. Lo interesante es que a través de la biografía ficticia de Pedro Manrique Figueroa, precursor –tardío- del collage en Colombia los acontecimientos globales, nacionales e individuales se mezclan puesto que este personaje cruza de forma extremadamente fluida por entre los bastidores de la guerra fría y los movimientos artísticos y culturales.

A diferencia de *Agarrando pueblo*, *Un tigre de papel* recurre claramente a la mimesis del documental y crea un personaje a través de las estrategias retóricas convencionales del documental biográfico. De esta forma se recurre ampliamente a las entrevistas con personajes situados en tres continentes y que tienen en común haber conocido a Manrique Figueroa, en éstas se escucha ocasionalmente la voz fuera de campo de Ospina. También se utiliza en numerosas ocasiones imágenes tanto fotográficas como audiovisuales de archivo. El largometraje además replica conscientemente la estructura de collage, práctica artística que como se menciono fue la preferida del protagonista del

¹⁰ Henao, Carlos Eduardo, Santiago Andrés Gómez y Luis Ospina, “Que la verdad sea dicha. Conversación con Luis Ospina”, p. 321.

¹¹ Cruz Carvajal, Isleni, “Un tigre de papel: esencialmente verdadero, necesariamente falso”, en Chavarro, Sandra, Ramiro Arbeláez y Luis Ospina (coords.), *Oiga / Vea: sonidos e imágenes de Luis Ospina*, Cali, Universidad del Valle, 2011, pp. 309-312.

documental; además, se utilizan collages atribuidos a éste, en uno de ellos es imposible no inferir una exhortación al espectador:



**Estas imágenes
son tuyas,
poséalas.
Lo representan:
cúbrase con ellas
como los brujos
con sus mantos.
Lo explican
por encima
de las apariencias:
Tenga fe en
esta explicación
simbólica.**

De la misma forma en que la mimesis del documental busca dotar de verosimilitud una vida inexistente, se van dejando pistas para que el espectador desprevenido, aquel que no sabe antes de comenzar a ver el largometraje que se trata de un falso documental, sospeche y desentrañe el misterio. Estas pistas remiten en primer lugar a la acumulación de coincidencias y de acontecimientos más o menos singulares; si bien todos los acontecimientos son posibles y probables para un personaje fuertemente vinculado a los movimientos culturales y a los movimientos políticos durante esta época, la acumulación de ellos resulta francamente inverosímil.

Pero para el espectador conocedor de su filmografía, Ospina lanza otra serie de indicios,. Por ejemplo, Pedro Manrique Figueroa funda la Sociedad de Artistas y Trabajadores Unidos para la Liberación Eterna (SATUPLE), sigla que aparecía ya en una claqueta en *Agarrando Pueblo*, justamente con esta Sociedad, Manrique Figueroa fabrica el primer *collage* cinematográfico colombiano, en el cual a través de metraje

encontrado crea la ilusión de que la Casa Blanca había sido bombardeada; este cortometraje es realmente una obra montada por Luis Ospina en 1970 y exhibida en circuitos independientes en 1972. Lo interesante de este ejemplo es que la figura de este artista del collage remite en ambos casos directamente a Ospina.

A esto se suma una tercera estrategia de desvelamiento que no se vincula con la acumulación de coincidencias, ni con Ospina, sino que hace explícita las potencias de la mentira y su capacidad de transformarse en verdad, a través de la referencia a obras, a personajes, y a textos que se relacionan con acontecimientos culturales y políticos de carácter más general, entre otros podemos encontrar: 1) un texto, autoría de Joseph Goebbels, que se desplaza sobre una imagen de archivo de ese siniestro personaje: “Si una mentira se repite las suficientes veces, acaba convirtiéndose en la verdad”; 2) Josep Torres Campalans, el pintor inventado por Max Aub, comenta un collage de Pedro Manrique Figueroa; 3) Manrique Figueroa participa como secundario en el falso documental *Holocausto Canibal*; 4) Aparecen los textos *Cinéma vérité* y *Cinéma mentiré*; 5) A través de entrevistas e imágenes de archivo se cuenta la historia del *Proyecto falso*, a través del cual el protagonista del documental busca destruir el capitalismo al transformar los billetes legales en dinero falso al ponerles la palabra *fake* con un sello, palabra que por supuesto hace parte de la expresión *fake documentary*, y que además ejemplificaría el proyecto inverso al que realiza Ospina en *Un tigre de papel*; 6) los subtítulos que acompañan la intervención oral del personaje que se entrevista en Ucrania no corresponden a lo que está diciendo.

Reflexiones finales: una imagen justa

Retornando a la idea de que es a través de la práctica del montaje que el audiovisual contemporáneo adquiere el carácter de documento, es posible plantear, siguiendo el argumento de Arias, que en una sociedad en la que se ha impuesto la lógica de la sociedad del espectáculo, que reúne lo separado en tanto que separado, es necesario entonces un tipo de montaje que produzca una imagen justa. Pero esta imagen no aspira a una relación transparente con la realidad, sino a la expresión de una ficción (en nada) semejante a cualquier otra, por ser precisamente justa. La organización de las imágenes y de los sonidos surge como la producción activa del acontecimiento y como posibilidad de su aprehensión.

El registro de lo real se produce como efecto del montaje, más que del rodaje, sin importar que en los casos que nos preocupan, se ensamblen piezas mentirosas que corresponden al *making-off* de una película inexistente o al documental biográfico de un personaje imaginario. Pues justamente por esto, *Agarrando pueblo* y *Un tigre de papel*, exhiben sus costuras, muestran lo filmado, el proceso de filmar y la reflexión sobre el filmar; las mentiras y las formas a través de la cual nos persuaden. Se trata, pues, de un montaje que reúne lo separado en la singularidad constitutiva de los acontecimientos, en sus relaciones y en sus diferencias, no en su separación. En opinión de Arias:

Si el documental es una ficción particular no es porque represente la realidad del mundo histórico, sino porque exhibe directamente su materia prima compuesta por un rostro doble: lo existente como tal, el mundo histórico; y las estrategias retóricas a través de las cuales lo existente se revela como real, se hace documento. El argumental puede dar cuenta del acontecimiento, hacerlo visible. Sin embargo, no revela la misma materia de expresión que el documental. Incluso cuando el argumental trabaja con el mundo histórico lo oculta detrás de las estrategias de la ficción. El documental, en cambio, exhibe su materia y el trabajo de composición que realiza sobre ella. Su punto de partida es una aceptación radical de lo existente¹².

Aceptación que caracterizaría no sólo estas dos películas, sino toda la amplia y variada producción documental de un realizador insobornable como Luis Ospina.

Bibliografía:

Alvarado Tenorio, Harold, Hernán Toro y Luis Ospina, “Con Luis Ospina *Agarrando pueblo* desde París. Entrevista con Luis Ospina”, en Chavarro, Sandra, Ramiro Arbeláez y Luis Ospina (coords.), *Oiga / Vea: sonidos e imágenes de Luis Ospina*, Cali, Universidad del Valle, 2011, pp. 31-33.

Arias, Juan Carlos, “Las nuevas fronteras del cine documental: la producción de lo real en la época de la imagen omnipresente”, en *Aisthesis*, No. 48, 2010, pp. 48-65.

Cruz Carvajal, Isleni, “Un tigre de papel: esencialmente verdadero, necesariamente falso”, en Chavarro, Sandra, Ramiro Arbeláez y Luis Ospina (coords.), *Oiga / Vea: sonidos e imágenes de Luis Ospina*, Cali, Universidad del Valle, 2011, pp. 309-312.

¹² “Las nuevas fronteras del cine documental”, p. 64.

Henao, Carlos Eduardo, Santiago Andrés Gómez y Luis Ospina, “Que la verdad sea dicha. Conversación con Luis Ospina”, en Chavarro, Sandra, Ramiro Arbeláez y Luis Ospina (coords.), *Oiga / Vea: sonidos e imágenes de Luis Ospina*, Cali, Universidad del Valle, 2011, pp. 321-327.

Lipovetsky, Gilles y Jean Serroy, *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*, Barcelona, Anagrama, 2009.

Navarro, Alberto y Luis Ospina, “Entrevista con Luis Ospina”, en Chavarro, Sandra, Ramiro Arbeláez y Luis Ospina (coords.), *Oiga / Vea: sonidos e imágenes de Luis Ospina*, Cali, Universidad del Valle, 2011, pp. 35-42.

Nichols, Bill, *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona, Paidós, 1997.

Ortega, María Luisa y Ana Martín Morán, “Imaginarios del desarrollo: un cruce de miradas entre las teorías del cambio social y el cine documental en América Latina”, en *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, No. 18, pp. 33-48.