

[ARTÍCULO]

# Estrategias brechtianas en “Agarrando Pueblo”, de Luis Ospina y Carlos Mayolo

**Vladimir Rosas**

Master en Film and Screen Studies  
Goldsmiths, Universidad de Londres (Reino Unido)  
Email: vladorosas@gmail.com

**Recibido:** 12 de noviembre, 2018**Aceptado:** 18 de diciembre, 2018**Publicado:** 10 de enero, 2019

**Brechtian strategies in  
Vampires of Poverty, a film by  
Luis Ospina and Carlos Mayolo**

**Cómo citar este artículo:**

Rosas, V. (2019) Estrategias brechtianas en “Agarrando Pueblo”, de Luis Ospina y Carlos Mayolo. *Revista Chilena de Semiótica*, 10 (149–159).

---

## Resumen

El documental latinoamericano de los años 60 y 70 abordó con meridiana claridad las desigualdades sociales del continente, pero colindaba con la explotación de la miseria en muchos aspectos, atrayentes para un público intelectual del Primer Mundo. Con *Agarrando Pueblo*, Luis Ospina y Carlos Mayolo desnudan la careta bienintencionada de este tipo de documentales a través de sus estrategias representativas, para lo cual ponen en ejecución en su trabajo el *Efecto de Distanciamiento* o *Verfremdungseffekt*. El resultado es un falso documental que evidencia la inconsistencia de una generación de realizadores, pero más importante, despliega el uso de dispositivos brechtianos inusuales para el cine latinoamericano de la época.

## Palabras clave

Mockumentary, Falso Documental, Brecht, Representación, Performance

## Abstract

*Latin American documentary of the 60s and 70s addressed the continent's social inequalities in a very straightforward manner, albeit sometimes it might turn into the exploitation of misery, which may seem attractive to an intellectual audience in the First World. By filming “Vampires of Poverty”, Luis Ospina and Carlos Mayolo stripped the well-intentioned facade of this type of documentary through representative strategies, putting into practice the Distancing Effect or Verfremdungseffekt. The outcome is a fake documentary that demonstrates the inconsistency showed by a generation of filmmakers, but most importantly, it deploys the use of unique Brechtian strategies for Latin American cinema at the time.*

## Keywords

Mockumentary, Fake Documentary, Brecht, Representation, Performance

---

El falso documental como dispositivo expresivo ha permitido abordar con un punto de vista crítico y no falto de humor, ciertos asuntos relacionadas con el desarrollo político y social de los países donde son producidos, pero sobre todo el desbalance sobre la percepción -positiva- que otros deberían tener de uno. Ese fue el resultado con *Las Hurdes: Tierra sin Pan*, de Luis Buñuel (1933), un cortometraje cuya narrativa está construida alrededor de un inhóspito pueblo español donde la ignorancia y el pasar miserable de los sujetos representados son reforzados gracias a una voz en off que por esos años se establecería como el dispositivo por antonomasia del documental, gracias a la reciente influencia de los newsreel (Stollery, 2013). Huelga decir que el cuestionamiento a las estructuras políticas, sociales e incluso religiosas planteadas por *Tierra sin Pan* le valieron la prohibición de la Segunda República Española, un destino similar al que posteriormente viviría *The War Game* (1965), de Peter Watkins, aunque sin el componente satírico. El cineasta británico, que ya había explorado el falso documental con *Culloden* en 1964, desarrolló en *The War Game* una visión documental sobre un hipotético escenario que devela cómo Gran Bretaña es víctima de un ataque nuclear soviético y las posibles falencias en cómo el país abordaría dicha catástrofe. Aquí, el uso de dispositivos propios de un lenguaje documental con testimonios en cámara, voz en off, e imágenes de archivo, le valió ganar el Oscar a Mejor Documental en 1966 [1].

En los ejemplos anteriores, la amenaza de la apropiación del lenguaje documental por parte del falso documental plantea la potencial confusión del espectador sobre la naturaleza de la imagen vista. En definitiva, el falso documental es un género que aquí termina desnudando no sólo la construcción del documental en cuanto a elementos discursivos y de contenido visual, sino que también funciona como un ensayo político que busca reflexionar sobre los productores de contenido y sus intereses, y sobre los significados mismos que recogemos del dispositivo.

En ese sentido, el cuestionamiento político en términos de representación es el camino que presenta *Agarrando Pueblo* (Luis Ospina y Carlos Mayolo, 1978) sobre las fuerzas que hay detrás de la construcción de cierto tipo de documental del que, en definitiva, Ospina y Mayolo descreen: un corpus profundamente neocolonialista. Hablando de su argumento, *Agarrando Pueblo* es un cortometraje documental colombiano que despliega la historia de un equipo de filmación local contratado por la televisión alemana para filmar escenas de pobreza en Cali, para posteriormente ser usadas como insumos visuales en un documental a presentarse en Europa. Podría decirse que *Agarrando Pueblo* es un meta-falso-documental, pues tanto ya se plantea como falso documental en la forma que Ospina y Mayolo construyen el discurso, como también es un falso documental desde la posición del equipo de producción representado en *Agarrando Pueblo*, que no busca retratar una realidad sino moldearla a un interés particular, imitando las convenciones del formato y señalando los agentes detrás de un

específico tipo de realización. Esta decisión, que al comienzo puede resultar confusa y luego cómica, no es solo una decisión estética sino que también política, en la forma en que hace evidente la puesta en escena del documental dentro de *Agarrando Pueblo*, a la vez que presenta una luz de alerta sobre la explotación de un estilo filmico que al momento del estreno de la pieza de Ospina y Mayolo, ya contaba con reconocimiento en el circuito europeo y, en parte, era lo que se esperaba del cine contestatario del tercer mundo, que especialmente mostrase agitación. En este ensayo, abordaré y analizaré específicamente tres secuencias de *Agarrando Pueblo* en el marco del “Efecto de Distanciamiento” de Bertolt Brecht (*Verfremdungseffekt*), confrontando su discurso político contra la principal tenencia de sus contemporáneos en América Latina, un cine revolucionario profundamente acusador de los desbalances de poder, pero demandante de una militancia estética sobre la representación del sujeto. Primero, a modo de contextualización, intentaré vincular la relación de esta película con las categorías de ideología cinematográfica descritas por Jean-Luc Comolli y Paul Narboni.

En el texto *Cine / Ideología / Crítica*, publicado por *Cahiers du Cinema* en 1969, sus autores Jean-Luc Comolli y Paul Narboni proponen no sólo un debate sobre el cine y sus condiciones de producción, sino que además aporta un marco en el que se determinan siete categorías de películas dependiendo de cómo se comportan como instrumentos de ideología tanto en producción como en contenido. Comolli y Narboni plantean que “las herramientas y técnicas de la filmación son parte de la ‘realidad’, pero dicho término no es más una expresión de la ideología dominante” (Comolli y Narboni citado en Ellis, 1977), develando que, si bien son obras que reproducen el mundo donde fueron construidas, dicho ensamblaje está envuelto en un sesgo desarrollado por un contexto político y social determinado. Así, este marco presenta las condiciones posibles para catalogar obras teniendo en cuenta distintos elementos del proceso de producción, como “temas, estilos, formas, significados, tradiciones narrativas, todo bajo el discurso ideológico general” (Comolli y Narboni citado en Ellis, 1977).

Dentro de las siete categorías propuestas por Comolli y Narboni, se presentan desde las que plantean la ideología dominante como un elemento inalterado e inconsciente de la obra, (y por tanto, de sus autores), hasta las que dan cuenta de una producción de significado con intención deliberada, y que requiere del espectador una atención más cercana a lo que Jonathan Crary define como observador (“quien ve dentro de un set predeterminado de posibilidades, quien está incrustado en un sistema de convenciones y limitaciones” (Crary, 2012), entendiendo lo que mira dentro de un contexto mayor). La séptima categoría ‘g’ se define de la siguiente manera: “aquí el director no está satisfecho con la idea de que la cámara capture las apariencias, sino que ataca el problema básico de la representación dando un rol activo al personal concreto de su película” (Comolli y Narboni citado en Ellis, 1977).

Esta categoría, que se desvía de los elementos observacionales y exploratorios del cine directo, implica un discurso altamente político impugnando la ideología predominante donde esta obra se construye, y también explica el uso estilístico de un aspecto visual y narrativamente documental, que presenta convenciones que el espectador evalúa con una serie de herramientas predeterminadas y adquiridas por experiencia previa y contextual. Eso sí, en esta categoría, Comolli y Narboni señalan que las funciones de los personajes son sometidas a escrutinio del espectador. Así, la observación activa permitirá a quien vea *Agarrando Pueblo*, y las películas que quepan en esta categoría, tomar decisiones respecto del contenido y la forma en que se presenta.

Comolly y Narboni eran marxistas, y propugnaban una forma de hacer cine de un radicalismo político más evidente. Ese es el tipo de cine que, por ejemplo, promovió la Unión Soviética con películas como *Octubre*, de Sergei Eisenstein, antes del establecimiento del Realismo Socialista como política cultural estatal. También es el tipo de cine que en América Latina comenzó después de la Revolución Cubana de la mano de los caribeños Tomás Gutiérrez Alea y Santiago Álvarez, y luego tomó forma bajo el título de “Nuevo Cine Latinoamericano” gracias a cineastas como los argentinos Fernando Birri y Fernando Solanas, o el chileno Aldo Francia. De hecho, el mismo Solanas, junto a Octavio Getino, explican en su manifiesto conjunto “Hacia un Tercer Cine” (Getino, 1982) lo que diferencia esta estrategia de las anteriores (llámese el cine convencional y el artístico) y mencionan dos aspectos específicos: su carácter abierto y el radicalismo político (De Taboada, 2011).

Estas características responden a una forma de enfrentar la construcción de la obra con elementos de contestación claros, definidos, y en función de un espectador activo.

En su libro “El Aspecto brechtiano del Cine Radical”, el ensayista Martín Walsh señala cuatro aproximaciones sobre cómo vincular a Brecht con el cine. Si bien las tres primeras consideran la mismísima obra del dramaturgo alemán tanto en teatro como en cine, y examinan su influencia en otros realizadores que intentaron abordar el teatro épico (siendo el ejemplo más reconocido el de la película *Kuhle Wampe*, dirigida por Slatan Dudow y guionizada por el mismo Brecht junto a Dudow y Ernst Ottwald en 1932), la cuarta aproximación habla del impacto de sus escritos teóricos en una camada de cineastas europeos jóvenes de los años 1960 (Walsh y Griffiths, 1981), especialmente el francés Jean-Luc Goddard. Ingebor Hoesterey señala, por ejemplo, que “el *Verfremdungseffekt* [efecto de distanciamiento] fue adoptado por directores vanguardistas para sus prácticas cinematográficas de formas muy influyentes [...] Estos dispositivos de desfamiliarización revelaban la construcción de las representaciones de una película, de tal manera que el espectador pudiera desarrollar una distancia intelectual con respecto a lo que estaba viendo” (Hoesterey, 2000). Así, se podría afirmar que la influencia de Brecht en el cine radical europeo tributó a una respuesta contracultural en el Tercer Cine expuesto en el párrafo anterior, sin desmedro de reutilizar algunas de sus estrategias para fines más políticos que estéticos (entendiendo que los jóvenes cineastas europeos de los años 60, si bien contestan el cine tradicional, caen en la tentación de competir con el cine dominante) (De

Taboada, 2011). Dentro de esta influencia en la construcción de la obra, destaca Efecto de Distanciamiento (o *Verfremdungseffekt*) mencionado por Hoesterey.

La propuesta de Brecht sobre el teatro épico y la necesidad de artefactos de distanciamiento opuestos a los efectos emocionales y catárticos del teatro dramático, responde a una estrategia concebida para otorgar al espectador un rango de reflexión y agencia con respecto a la obra. Bill Nichols proporciona una definición muy simple del Efecto de Distanciamiento: es “la estrategia de distanciar a los espectadores de la identificación emocional y aumentar el compromiso con una perspectiva social más amplia” (Nichols, 2010). Se puede decir que este tipo de cine ya había sido explorado experimentalmente por el soviético Dziga Vertov a finales de la década de 1920 en forma de documental reflexivo con *El Hombre de la Cámara* (1927), como diría Nichols [2], y también con una estructura más clara en *A Propósito de Niza* (1930) de Jean Vigo, en un cine cuyo principio es privilegiar la razón por sobre la emoción. En este sentido, Ospina y Mayolo decidieron abrir su *Agarrando Pueblo* al público para una interpretación política cual obra abierta, empleando las contradicciones de sus personajes y el mundo que intentan retratar como una característica estructural. Presentar este conflicto en un formato que asemeje al documental lleva al espectador a cuestionar, por ejemplo, por qué se admite tácitamente que este tipo de películas encarne una forma realista de retratar la realidad, y pone énfasis en su redefinición.

La forma más descriptiva de analizar esta obra es transitar por el grueso de sus escenas. Así, la primera secuencia de *Agarrando Pueblo* comienza con una claqueta que muestra la información de la primera toma en blanco y negro. Una vez que la claqueta suena y el rodaje comienza, la cámara seguirá a un equipo de filmación que está grabando a un mendigo en las afueras de una iglesia, imitando en términos visuales un estilo espontáneo similar al del cine directo. Aquí, el punto de vista cambia de *Agarrando Pueblo* al documental que se está filmando dentro (más tarde sabremos que el nombre de este documental es ‘¿El futuro a quién?’). Por lo tanto, la imagen cambia ahora de blanco y negro a color, permitiendo al espectador evaluar la dialéctica de las imágenes y cómo deben ser vistas y estudiadas en adelante. Esta decisión estética revela la intención de los autores de proveer al artefacto con las herramientas necesarias para descifrar significados políticos a través de imágenes visualmente separadas, especialmente en las imágenes en color cuando Mayolo, que interpreta al director de ‘¿El futuro a quién?’, se enfrenta a su sujeto (el mendigo) quien resulta ser muy tímido, a lo que Mayolo lo alienta a actuar frente a la cámara de un modo específico, ordenándole que “sacuda la lata”, todo esto mientras el personaje de Mayolo, en una imagen en blanco y negro, intenta hacer espacio para su equipo de filmación y empuja ligeramente al personal de *Agarrando Pueblo*, lo que implica que este equipo de filmación también tiene una presencia activa en la narración de cierta manera. Esta primera secuencia no es solo una declaración sobre sus intenciones políticas, sino que también extrae los elementos formales que utilizará para desarrollar este mismo efecto de distanciamiento a lo largo de la película.

La estructura narrativa de la película no está comandada por un héroe, por lo que el progreso de la historia está delegado en estos distintos grupos no antagonistas, que buscan un mismo fin (ambos equipos de filmación: el del documental, y el del meta-documental). Eso sí, el uso de diversas técnicas documentales ya convencionales para el desarrollo del formato, como la cámara observacional, los movimientos bruscos, o la reacción de algunas personas en el espacio público frente a las acciones del camarógrafo de ‘¿El futuro para quién?’, ayudan a que dichas escenas luzcan espontáneas (de la misma forma explicada en la introducción).

Un ejemplo de la descripción anterior se puede ver en la escena siguiente a la de la iglesia, en que el equipo de filmación de ‘¿El futuro a quién?’ conversa con un taxista que los lleva por las calles de Cali en busca de nuevos sujetos para filmar. Aquí, el propósito de la meta-filmación hace evidente el discurso político que *Agarrando Pueblo* persigue denunciar con un estilo irónico: la explotación de la pobreza, lo que Mayolo y Ospina llaman pornomiseria. Los meta-cineastas de ‘¿El futuro a quién?’ comentan al taxista que buscan retratar indigentes, prostitutas y niños abandonados en la calle por encargo de la televisión alemana. En este diálogo, emerge una crítica de la visión condescendiente del mundo europeo -y civilizado- hacia América Latina y, más profundamente, la denuncia de la dirección que estaba tomando el documental latinoamericano de entonces, que buscaba su validación en el Viejo Continente, o como sentencia Michael Chanan, “[este cine] entrega una perspectiva del Primer Mundo sobre el Tercer Mundo” (Chanan, 2007). En ese sentido, la crítica de *Agarrando Pueblo* sobre este eurocentrismo va en línea con lo que representa el concepto de colonialidad, término acuñado por el intelectual peruano Aníbal Quijano y que denuncia en términos simples “la determinación y dominación de uno por otro, de una cultura, cosmovisión, filosofía, religiosidad y un modo de vivir por otros del mismo tipo” (Estermann, 2014), que se extiende más allá de los aparatos formales y permea en actividades tanto cotidianas como propias del contexto cultural. Villegas ya lo había señalado cuando argumentaba que *Agarrando Pueblo* “[se] presenta en un primer momento como el *making of* de un documental miserabilista, en el cual se acentúan las consecuencias del “subdesarrollo” en la población colombiana” (Villegas, 2015). Así, estrictamente en el ámbito cinematográfico, dicho desbalance se produce en el argumento de Chanan citado anteriormente, sobre la aprobación de cine tercermundista en los términos que el Primer Mundo ha establecido [3]. Mayolo escribirá un texto de presentación de *Agarrando Pueblo* para su divulgación en Alemania donde explica que este documental “invita a la reflexión sobre la relación existente entre filmador y filmado, desentrañando a través del humor la explotación de la miseria y las posibles deformaciones que pueden tomar ciertas imágenes cuando son obtenidas superficial y paternalistamente, convirtiendo al pueblo en OBJETO y no en SUJETO de su propio destino” (Mayolo, 1978).

Un ejemplo de explotación se encuentra en la escena de la pileta, donde el equipo de ‘¿El Futuro a Quién?’ anima a unos niños a nadar, uno de los cuales se corta con un trozo de vidrio al fondo de la piscina. Frente a esta situación, los realizadores de dicho documental -visto ahora en blanco y negro- tratan

de solucionar el percance dándole al afectado dinero para comprar parches curitas, y retomando la filmación donde el director lanza monedas a los niños restantes en la pileta, y dirigiéndolos a que sigan nadando. Esta escena marca un quiebre en cuanto es la primera vez que vemos al equipo enfrentado por gente en el espacio público, que se muestra contraria a esta explotación. Así, el incomodado argumenta que “ellos -los realizadores- siempre vienen aquí. Todo el mundo se viene a enriquecer aquí, a nuestro país”. Otro se suma, diciendo “¿Qué nos van a dejar? La misma pobreza, la misma miseria”. El primero reafirma “Acá vienen todos los gringos a vivir de ellos. Nos sacan libros y fotos y nunca nos ayudan”. En este diálogo se denota más abiertamente la crítica en el sentido de una economía extractivista que busca explotar un recurso -la pobreza como algo exótico- para consumo de un espectador primermundista. Y en dejar en evidencia ese quiebre, la estrategia representativa en esta escena se reafirma con personas del equipo de filmación que responden a los reclamantes que los sujetos están siendo pagados, o que están retratando la realidad, trasladando la acción de *Agarrando Pueblo* a este intercambio verbal, en un estilo similar al de “Cinema Verité” con *Crónica de un Verano* (1960), de Jean Rouch y Edgar Morin, sólo que resignificándolo, y cuestionando la propia estrategia usada por los documentalistas latinoamericanos contemporáneos a Mayolo y Ospina.

Los elementos performativos de *Agarrando Pueblo* que evidencian la puesta en escena son reenocados en términos de filmación, en pos de añadir un mayor sentido de lo falaz del tipo de cine denunciado. Ataviándose de estrategias menos agresivas en forma (pero seguramente más en fondo), la cámara es ubicada en la esquina de una habitación de hotel. Aquí, el equipo de filmación de ‘¿El futuro a quién?’ espera a una mujer que hará el papel de ama de casa en una entrevista que será mostrada hacia el final del documental. Toda esta secuencia, de unos cinco minutos de duración aproximadamente, está filmada con una cámara escondida, o como Nico Carpentier cita originalmente ‘fly-on-the-wall’ (Carpentier, 2011), que en términos estilísticos busca asimilar su forma a la de una filmación obtenida por medios poco transparentes, lo que ya a esta altura también representa el objetivo que busca el equipo de filmación de ‘¿El futuro a quién?’. Este distanciamiento casi físico devela al espectador la conversación entre el director y la actriz -que nunca sabremos si es una actriz profesional, o una mujer pobre que debe hacer un papel de sí misma-, su intención de contratarla y explicarle lo que debe decir frente a cámara. Luego de acordar el pago por la interpretación, la mujer se retira junto con el guionista, y el director entra al baño de la habitación a presuntamente aspirar cocaína, todo parte de la misma toma.

Como habíamos dicho, la totalidad de dicha secuencia está filmada en cámara escondida, pero el trayecto narrativo conduce al acontecimiento de varias acciones. Esta decisión podría lucir contraproducente con el estilo de *Agarrando Pueblo*, pero otorga al espectador un set de herramientas de lectura y de búsqueda de significado de los personajes principales en términos éticos. No sólo eso, sino que, además, por las características propias de su estrategia, es la escena más clara en términos de establecer una relación desbalanceada de poder entre observador y los sujetos representados, dado

que su quietud no da chance a éstos de estar conscientes de su propia filmación. Para entonces, el recorrido entre este observador y los personajes retratados permite al primero poder evaluar al segundo y con ello, transparentar la obra en su máxima expresión, haciendo visible todos los dispositivos de su ensamble.

Las estrategias de autoconciencia en *Agarrando Pueblo* continuarán en la siguiente secuencia, con el director de '¿El futuro a quién?' explorando locaciones en un barrio pobre de Cali. Él ve una casa específica a través de un agujero en una puerta de madera, y la siguiente toma es un primer plano donde es posible ver el ojo del director mirando directamente a la cámara. Este es el primer momento en *Agarrando Pueblo* donde se rompe el cuarto muro, el recurso de distanciamiento por antonomasia ocupado en el cine de ficción. Dicha toma es a color, observando las instalaciones, solo para volver a la primera toma en blanco y negro donde el director está mirando a través de las vallas, dando cuenta de que ninguna cámara se encuentra originalmente allí para filmar el interior. Esta es también la primera vez que el proceso de edición se hace evidente, ya que es posible entender que el ojo del director funciona como la cámara en un sentido estético, pero también discursivo, sugiriendo un punto de vista subjetivo de '¿El futuro a quién?' y, en definitiva, de todo creador que descarta material para poder contar su historia. Así, ahora no es solo la metacámara la que filma en color, sino también los ojos del director, una estrategia que hace que el espectador se pregunte qué punto de vista realmente está mirando.

Esta secuencia continuará una vez dentro de las instalaciones, con un periodista entrevistando a la actriz vista en la escena de cámara escondida, interpretando a una carenciada ama de casa en imágenes a color, quien ahora está presente con un actor que interpreta a su esposo. Después de la entrevista arreglada en los términos vistos en la escena anterior, el periodista se mueve hacia la cámara y mientras narra un guion aprendido que resume los tipos de personas empobrecidas que ha conocido, nosotros como espectadores podemos ver las imágenes editadas de esas personas, lo que marca un quiebre en el estilo de edición. que anteriormente había esperado un retrato más naturalizado visualmente. Jovanovic explica que en el cine, los recursos brechtianos están relacionados principalmente con el proceso de edición (Jovanovic, 2018), lo cual queda de manifiesto en estas últimas tomas no lineales, ya que la edición aquí no solo nos hace conscientes del tipo de contenido al que nos dirigimos, sino que también revela el ironía del discurso político de los realizadores de '¿El futuro a quién?' confrontado con todo el proceso de filmación que ya vimos en *Agarrando Pueblo*.. Este último establece una distancia, estrategia que permite al observador pensar y responder sobre los propósitos e intereses que están involucrado en los documentales aparentemente políticos hechos en América Latina.

El relato sufre un nuevo quiebre en esta espiral de estrategias hacia el término de la entrevista, cuando el dueño de la propiedad llega y se perca de la intromisión del equipo de filmación y los actores, echando a todos de su casa y declarando a viva voz la explotación de la pobreza. Aunque esta escena también deja de manifiesto una declaración política, probablemente en términos de efecto de alienación es más importante resaltar el epílogo, en



donde la narración de *Agarrando Pueblo* ya ha terminado, y tanto Luis Ospina y Carlos Moyano están hablando en imágenes en blanco y negro con el propietario de la casa que ya vimos en la última escena en términos críticos sobre la documentación de la pobreza en términos estéticos que resulten atractivos para audiencias del Primero Mundo, desnudando todos los discursos contruidos irónicamente a lo largo de *Agarrando Pueblo*.

### Conclusión

Como hemos comentado a lo largo de este ensayo, esta impugnación usando estrategias brechtianas tiene implicaciones políticas, ya que el proceso de filmación de *Agarrando Pueblo* se enmarca en una época en que en América Latina se desarrollaba una línea de producción de documentales con un contenido altamente social y político, en que una corriente dominante que se identificaba con la izquierda, y que en parte deseaba retratar una realidad latinoamericana, pero que en definitiva derivó en una representación estereotipada estilizada y no intencional. y convirtiendo la vivencia latinoamericana en una experiencia exótica para las audiencias del Primer Mundo (Paranaguá, 2003). Esa es la forma en que elaboran un manifiesto contracultural titulado *Pornomiseria* (Mayolo, 1978) y desafiaron a la moral autorizada a través de estrategias brechtianas que ya estaban presentes que el teatro de Colombia, como en el Teatro Experimental de Cali. Faguet comentaba sobre Mayolo y Ospina que los “autores esperaban que el film tuviera un impacto suficiente para poner un fin a la proliferación de imágenes gratuitas de pobreza que han dominado productos cinematográficos mediocres no sólo en Colombia sino a través del Tercer Mundo” (Faguet, 2009), y la forma definitiva de lograr su cometido fue a través de estrategias representacionales que lograran distanciar al espectador lo suficiente como para analizar un contenido de manera crítica, pero también otorgar un espacio donde hubiera una autocrítica a la forma de producción de sentido que permitió al documental latinoamericano entrar a circuitos internacionales y obtener reconocimiento.

Como Cruz Carvajal señaló, “el concepto del documentalismo social exportable tiene un antes y un después de *Agarrando Pueblo*” (Cruz Carvajal citado en Paranaguá, 2003). Así, Ospina y Mayolo logran imitar todos los dispositivos que esperaríamos de un documental formal, aprovechando las herramientas a su alcance para crear una impresión de realidad. No era necesario que ambos recordaran la manera de editar de Godard o el modo de actuación de Watkins para hacer sus afirmaciones políticas (en otras palabras, para copiar los significados del primer mundo de la narración mientras disputaban la moral del documental político latinoamericano). Ospina y Moyano vieron la película, en términos de dispositivo, como la herramienta definitiva para desafiar los discursos dominantes, pero optaron por explorar otros recursos fílmicos para desvelar la artificialidad y mostrar la inutilidad de las formas convencionales, denunciando además el contexto militante y las contradicciones propias del mismo.

### Notas

1. Aunque la misma casa productora de *The War Game*, la BBC, evitó su difusión en el Reino Unido hasta 1985.
2. Aunque dicho trabajo también recoge influencias estéticas de Berlin: *Sinfonía de una Ciudad* (1927), de Walter Ruttmann.
3. Una crítica de la cual, por ejemplo, el senegalés Djibril Diop Mambéty fue foco al ser el suyo un cine aclamado internacionalmente por sus técnicas experimentales.

### Referencias

- CARPENTIER, N. (2011). *Media and Participation: A Site of Ideological-democratic Struggle*. Intellect: Bristol.
- CHANAN, M. (2007). *The politics of documentary*. Londres: British Film Institute.
- CRARY, J. (2012). *Techniques of the observer*. Cambridge, MA: MIT Press.
- DE TABOADA, J. (2011). "Tercer Cine: Tres Manifiestos". *Revista De Crítica Literaria Latinoamericana*. 37(73), pp. 37-60.
- ELLIS, J. (Ed.) (1977). *Cinema/Ideology/Politics*. Londres: SEFT.
- ESTERMANN, J. (2014). "Colonialidad, descolonización e interculturalidad: Apuntes desde la Filosofía Intercultural". *Polis* (Santiago). 13(38), pp. 347-368.
- FAGUET, M. (2009). 'Pornomiseria': Or how not to make a documentary film. *Afterall*. (21), pp. 5-15.
- GETINO, O. (1982). *A diez años de "Hacia un tercer cine"*. México, D.F.: Filmoteca UNAM.
- HOESTEREY, I. (2000). "The Brecht Effect in Cinema". *Communications from the International Brecht Society*, pp. 71-74.
- JOVANOVIC, N. (2018). *Brechtian Cinemas: Montage and Theatricality in Jean-Marie Straub and Daniele Huillet, Peter Watkins, and Lars von Trier*. Nueva York: State University of New York Press.
- MAYOLO, C. (1978). *¿Qué es la pornomiseria?* Recuperado de: <https://www.luisospina.com/archivo/grupo-de-cali/agarrando-pueblo/>
- NICHOLS, B. (2010). *Engaging cinema: An introduction to film studies*. New York: WW Norton & Company.
- PARANAGUÁ, P. (Ed.). (2003). *Cine Documental en Latinoamérica*. Madrid: Cátedra.
- STOLLERY, M. (2013). "The newsreel commentator, the actor, the intellectual, and the broadcaster: celebrity and personality voices in classic British documentary". *Celebrity Studies*. 4(2), pp. 202-218.
- VILLEGAS, A. (2015). "El cine como encuentro y como distancia: Oiga vea, Cali: de película y Agarrando pueblo". *Palabra Clave*. 18(3), pp. 701-721.

WALSH, M. y Griffiths, K. (1981). *The Brechtian aspect of radical cinema*. London: British Film Institute.

#### **Datos del autor**

**Vladimir Rosas** es periodista y crítico de cine chileno. Rosas ha sido profesor asociado de *Crítica y Estética del Cine* en la Universidad Católica de la Santísima Concepción (Chile) y en la Universidad San Sebastián (Chile). Actualmente es titulado del Master en Film and Screen Studies de Goldsmiths, University of London.