

¿QUÉ ES LA PORNOMISERIA?¹

MICHÈLE FAGUET

En algún momento de la primera mitad de esta década, cuando yo vivía en Bogotá, se produjo un largo debate sobre el trabajo de Jaime Ávila quien era, por aquel entonces, un joven artista colombiano que había realizado una serie de fotografías eróticas y fetichistas de indigentes, tomadas como si se tratara de fotografía de moda (con una estética parecida a la de las campañas de la marca American Apparel), intentando documentar los estilos estrafalarios de los modelos para darles, quizás, un aire de dignidad. Cada retrato se expuso a modo de díptico, acompañado de imágenes que mostraban edificios en decadencia, iluminados por lucecitas de colores, como en los carteles panorámicos de paisajes urbanos que se pueden encontrar en las tiendas para turistas. Aquellos que denunciaron que el trabajo era moralmente ambiguo o poco ético se referían a él con el término “pornomiseria”. Recientemente un periodista británico usó el mismo término, traducido al inglés (*poverty porn*) para criticar la manera en que el director Danny Boyle representó a niños callejeros en Mumbai en su película *Slumdog Millionaire*.² También se puede rastrear el uso de este término en discusiones llevadas a cabo en Internet sobre la serie televisiva *The Wire* de HBO.³ Sin embargo, aunque el término logró colarse en las discusiones anglo-americanas sobre representaciones de la pobreza y el subdesarrollo, la palabra en español se originó en Colombia, a principios de los años setenta, y coincide con los inicios de su industria cinematográfica nacional. Solo tres décadas más tarde el término fue incorporado a las discusiones en torno a las artes visuales.

Este texto describe los orígenes históricos de la pornomiseria, aunque mi interés se centra en recuperar el término en relación con debates contemporáneos sobre el arte latinoamericano, los cuales *todavía* parecen oscilar de manera incómoda entre dos extremos. Por un lado, hacia una negación absoluta del contexto social y político, favoreciendo una suerte de estética globalizada y homogénea y, por el otro, hacia un deseo de construir representaciones acriticas e incluso cínicas del conflicto social y del subdesarrollo económico. La crítica que subyace en esta investigación histórica apunta hacia el fracaso del multiculturalismo y de las políticas de la identidad de los años noventa, con los que estoy familiarizada tras haber cursado mis estudios de posgrado y haber comenzado mi carrera profesional en Nueva York por esa época. Pero mi crítica también apunta hacia los excesos de un mercado del arte en constante búsqueda de productos novedosos y de nuevos y exóticos lugares de producción, situación que pude constatar una y otra vez al trabajar como curadora en México y en Bogotá, ciudades en las que se evidencia la forma en que las escenas artísticas localizadas fuera de Estados Unidos y Europa occidental siguen estando sujetas a impulsos colonizadores que parecen ser intrínsecos al deseo de diversidad que tiene su origen en el centro.

¹ Esta es una versión condensada y adaptada del ensayo “*Pornomiseria or How Not to Make a Documentary Film*”, que apareció en *Afterall*, número 21, verano de 2009, pp. 5-15. Forma parte de una investigación que se está llevando a cabo con el apoyo del Creative Capital | Andy Warhol Foundation Arts’ Writers Grant Program.

² Alice Miles, “Shocked by *Slumdog’s* poverty porn,” *Times Online*, 14 de enero, 2009. http://www.timesonline.co.uk/tol/comment/columnists/guest_contributors/article5511650.ece

³ Véase, por ejemplo, a Alexander Russo, “Is it just poverty porn? Reconsidering *The Wire*,” <http://scholasticadministrator.typepad.com/thisweekineducation/2008/01/the-b-leakness-o.html>

⁴ Londoño murió a los 53 años, debido a una enfermedad que podría haberse tratado de contar con los recursos para obtener la atención médica adecuada. En su columna “*Sunset Boulevard*,” que publicaba bajo el seudónimo Norma Desmond, Ospina escribió: “Quince días antes [de su muerte], las autoridades [in]competentes llegaron [a su casa] con una orden de lanzamiento pero Londoño, al igual que en la película, sacó de sus predios a los vampiros de la miseria”. *El Pueblo* (Semanario Cultural), 12 de noviembre, 1980, p. 11.

⁵ Alberto Navarro, “Entrevista con Carlos Mayolo,” *Cinemateca*, no. 5, agosto de 1978, p. 74.

En el verano de 1971, Luis Ospina venía de Los Ángeles a pasar en Bogotá sus vacaciones de la escuela de cine de la Universidad de California. Una vez en Colombia, se reunió con su amigo Carlos Mayolo, y juntos decidieron documentar la sexta edición de los Juegos Panamericanos que estaban por inaugurarse en Cali, su ciudad natal. Con una cámara de 16mm que Mayolo tomó sin permiso de la agencia de publicidad en la cual trabajaba, los dos partieron hacia Cali. Al llegar, se enteraron de que habían llegado tarde para las ceremonias inaugurales y de que, sin los permisos indicados, quedaban excluidos de acceso a todas las sedes oficiales de los juegos. Lo que había empezado como un ejercicio espontáneo de salir a filmar un evento político e histórico importante se transformó en una película titulada *Oiga vea*, donde se retrataba a los miles de otros que también habían sido excluidos del evento, es decir, la mayoría de la población de Cali, para quienes la entrada a los juegos estaba fuera de su alcance económico, debiendo resignarse, como los cineastas, a contemplar los eventos y festejos detrás de los muros y las alambradas. Mientras la primera parte de la película muestra lo que Ospina y Mayolo lograron captar de los juegos —sobre todo imágenes de la muchedumbre congregada en las calles, por fuera de los exclusivos recintos—, la segunda parte se desplaza a un barrio de invasión al que se conoce como El Guabal. En estas escenas los habitantes del barrio hablan sobre la hipocresía de un evento que buscaba proyectar a nivel internacional imágenes de falso progreso económico y desarrollo, negando las condiciones reales del país, las que forman el trasfondo visual de este diálogo. Entre estos testimonios se destaca el de un hombre llamado Luis Alfonso Londoño, quien se convertiría en colaborador esencial y en amigo íntimo de Mayolo y Ospina hasta su prematura muerte, ocurrida nueve años después.⁴

Tiempo después, Mayolo describió esta manera de realizar documentales como un proceso fundamentalmente colectivo, y la experiencia de filmar con Ospina en los barrios marginales de Cali como sujeta a —y responsable de— las reacciones de su público más inmediato y relevante: los espectadores curiosos que siempre se juntaban para ver y comentar los intentos de los cineastas por representar su situación. Mayolo comparaba esta participación espontánea con el hecho de tener “ciento cincuenta asistentes de dirección”, cuya presencia influía en la estructura y el contenido de la película mucho más que la recepción anticipada de los públicos de cine-club o de los festivales de cine, quienes eventualmente pagarían para verla.⁵ Rápidamente, *Oiga vea* ganó su lugar en la historia del cine colombiano como icono del cine militante, retratando la pobreza y la explotación para analizar los orígenes de la desigualdad social y transformar las estructuras que las perpetúan. Sin embargo, el deseo de producir una conciencia crítica mediante la transparencia

o la visibilidad de la marginalidad siempre conlleva el riesgo de producir el efecto opuesto: el de la indiferencia cínica proveniente de una saturación y una fetichización de esta visibilidad ante la ausencia de un análisis adecuado, e incluso, de un código ético básico. En Colombia, el aspecto cultural-histórico más importante del legado de Mayolo y Ospina es el término “pornomiseria”, que acuñaron para articular un problema endémico del cine colombiano en los años setenta, pero que continúa acechando en todo debate sobre la representación del Otro socio-económico.

La historia del cine colombiano se caracteriza por una serie de inicios frustrados, y no fue sino hasta 1960 que empezó a producirse algo remotamente parecido a una industria cinematográfica nacional. La mayoría de las fuentes coinciden en que el largometraje narrativo de José María Arzuaga, *Pasado el meridiano* (1967), se erige como el primer paso significativo hacia la consolidación de un movimiento cinematográfico a nivel nacional. Arzuaga, el cineasta español influido por el neo-realismo italiano, pasó gran parte de su vida profesional trabajando en agencias de publicidad para financiar la producción de su obra. El protagonista de su largometraje es el asistente de una agencia de publicidad, quien debe enfrentar una larga serie de obstáculos al emprender un viaje a su pueblo natal, hacia el que parte con el fin de sepultar a su madre. El personaje es tan autobiográfico como representativo de un antihéroe emblemático y marginado, víctima de un entorno exageradamente hostil. Esta honesta representación de lo que se percibió como un protagonista colombiano típico, salido de la clase trabajadora, fue celebrada por el público de los cine-clubes, pero rechazada por el consejo de censura que, al final, prohibió la distribución comercial de la película.

Entre los defensores más entusiastas de la película estaba Carlos Álvarez, un crítico de cine que empezó a realizar documentales como un intento de implementar y diseminar en Colombia la teoría de Fernando Solanas y Octavio Getino sobre el Tercer Cine. En su manifiesto de 1971, *El cine, la cultura y la descolonización*, Solanas y Getino propusieron el modelo del Tercer Cine como parte de un proyecto más amplio de descolonización cultural y como una alternativa a lo que llamaron el Primer Cine, es decir, el producido en Hollywood, y al Segundo Cine, o cine de autor.⁶ Ésta fue también la década del Nuevo Cine Latinoamericano, con movimientos cinematográficos progresistas en Brasil, Cuba, Argentina y Perú que, si bien mostraban características nacionales, contribuyeron conjuntamente a la producción de distintas formas de crítica de la hegemonía cultural de los Estados Unidos, y a alimentar la política revolucionaria de los años sesenta que, en el contexto latinoamericano, había encontrado su expresión máxima en la revolución cubana. En los últimos años de esa década, Álvarez asistió a varios de los festivales más importantes de

⁶ Véase a Fernando E. Solanas y Octavio Getino, *Cine, cultura y descolonización*, México: Siglo Veintiuno Editores, 1978 (reimpresión).

⁷ Ramiro Arbeláez y Carlos Mayolo, “Chircales,” *Ojo al cine*, no. 1, 1974, p. 50.

⁸ El Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) se fundó en 1959, poco después de la Revolución Cubana. Producía películas de figuras importantes como Tomás Gutiérrez Alea (*Memorias del subdesarrollo*, 1968) y Julio García Espinosa, pero también producía las películas de cineastas de otros países latinoamericanos, entre las que se destaca *La Batalla de Chile* (1977-1978) de Patricio Guzmán.

cine militante, incluyendo los de Viña del Mar, en 1967 y Mérida, en 1968. En Mérida, Colombia tuvo su primera participación significativa con la notable proyección de una obra en desarrollo de Marta Rodríguez y Jorge Silva, titulada *Chircales* (1966-72), una rigurosa investigación antropológica sobre una familia de fabricantes de ladrillos en las afueras de Bogotá que, durante muchos años, constituyó uno de los mejores ejemplos de cómo hacer cine en Colombia. Según Carlos Mayolo y el crítico Ramiro Arbeláez, “*Chircales* es, dentro del cine colombiano, la denuncia más contundente de las condiciones del subdesarrollo, de los mecanismos económico-sociales e ideológicos de la explotación y la dependencia.”⁷

Como muchos de los demás cineastas de su generación, Rodríguez y Silva veían en el cine un medio eficaz para ejercer el activismo político de base, en un país en el que una estructura económica colonial seguía fuertemente arraigada. Antes de hacer estudios de etnología y cine en París —donde trabajó, entre otros, con Jean Rouch—, Rodríguez conoció a varias de las familias que fabricaban ladrillos, mientras realizaba trabajo social con su amigo y mentor, Camilo Torres —un cura católico, fundador de la Facultad de Sociología de la Universidad Nacional de Bogotá, quien abandonó su carrera académica para unirse a la guerrilla del Ejército de Liberación Nacional (ELN) en la que, poco después, murió en combate. Junto a Jorge Silva, esposo y colaborador suyo de larga data, Rodríguez comenzó a entrevistar a las familias en las afueras de Bogotá, donde se enfrentó a tales niveles de conflictos y de explotación que, según luego afirmó, casi invalidaron toda la teoría que había traído consigo desde Europa. Se grabaron muchas horas de audio antes de que la pareja empezara a rodar la película, por lo que el material muestra un nivel excepcional de intimidad y confianza, alcanzado tras un año de cohabitación y cinco años de investigación metódica.

Gracias a la carencia de lugares de proyección que no se dedicaran exclusivamente a películas insípidas del *mainstream* comercial, importadas principalmente de los Estados Unidos y de México, una parte importante del trabajo de los cineastas colombianos consistió en garantizar una distribución adecuada de sus obras, más aún cuando estas formaban parte de un proyecto político más amplio. A finales de los años sesenta y principios de los setenta, los cine-clubes empezaron a emerger por todo el país, y aunque a ellos asistía un público ansioso de cine independiente, Rodríguez y Silva solían desilusionarse del elitismo con el que a veces se encontraban, ya que los debates frecuentemente giraban más en torno a la estética que a la política. Además, sin una intervención eficaz del estado para la consolidación de una industria nacional del cine —como sí ocurría en países como Cuba con el ICAIC—,⁸ era casi imposible que los cineastas independientes recuperaran el dinero que habían invertido

en sus películas y, mucho menos, que aspiraran a ganarse la vida con ellas. Después de la revolución cubana y del éxito de películas como *Dios negro, diablo blanco* (1964) de Glauber Rocha, los festivales de cine, fundamentalmente en Europa, empezaron a interesarse por el cine latinoamericano, convirtiéndose de esta manera en una opción viable para mostrar películas a un público internacional crítico y receptivo, y también en un método económico para seguir trabajando de manera independiente. Rodríguez y Silva participaron en los festivales de Leipzig en 1972, Oberhausen en 1973 y México en 1976, consiguiendo vender los derechos de distribución de *Chircales* a canales públicos de televisión en Suecia, los Países Bajos, Noruega, Finlandia y Alemania.

Aunque a comienzos de los años setenta Colombia ya contaba con uno de los mercados más grandes de cine en América Latina, siguiéndole los pasos a México y a Brasil, era el único país que no había implementado una legislación proteccionista para facilitar el desarrollo de una industria nacional del cine. Gracias a la presión creciente ejercida por varios sectores profesionales, en 1972 el estado Colombiano aprobó una resolución que permitió aumentar el precio de las entradas al cine con un sobreprecio que financiaría la producción local de cortometrajes de 35mm en color que se proyectarían en cada cine comercial antes de la película principal. Los resultados fueron asombrosos. Ya en 1974, el número de cortometrajes llegó a 79, casi el doble del número total de los cortos producidos en Colombia durante las siete décadas anteriores (1906-1970).⁹ Sin embargo, pronto se volvió evidente que este aumento dramático de números reflejaba más el oportunismo que un entusiasmo sincero, porque por primera vez en la historia colombiana era posible recuperar el dinero invertido en una película, y más aún, obtener ganancias de ella.

A partir de este momento emerge un nuevo género de cine, al cual las fuentes primarias se refieren como “el cine de sobreprecio”, que incluye aproximadamente 600 cortometrajes producidos entre 1970 y 1980 los que, en lugar de ayudar a crear una industria viable, le dieron a la producción nacional una pésima reputación entre los espectadores colombianos. Es difícil generalizar sobre las características de estas películas debido a la gran cantidad de títulos producidos y a la gama de directores, que incluye desde diletantes motivados por dinero fácil hasta figuras como Mayolo y Ospina o Arzuaga, quienes agradecían la oportunidad de poder trabajar en película de color de 35mm. Según muchos críticos y cineastas, esta legislación tenía un defecto fundamental, ya que incluía el establecimiento de un Comité de Control de Calidad que calificaba cada película según su supuesta calidad, pero que a menudo funcionaba disimuladamente como un sistema de censura que restringía la difusión de películas con contenido político. Entre los casos más famosos de censura

⁹ Estas estadísticas se encuentran en *Cuadernos de cine*, no. 1, marzo-abril 1975, p. 17 y en Carlos Álvarez, “Una década de cortometraje colombiano, 1970-1980,” *Borradores de cine*, no. 1, 1982, p. 40.z

¹⁰ Alberto Navarro, “Entrevista con Luis Ospina,” *Cinemateca*, no. 1, 1977, p. 24.

¹¹ Alberto Aguirre, “El festival de Cine Colombiano: Radiografía veraz de un cine embrionario y pobre,” *Cuadro*, no. 3, 1977, p. 11.

¹² “El De\$precio del \$obreprecio,” *Ojo al cine*, no. 2, 1975, p. 9.

¹³ Carlos Mayolo, *La vida de mi cine y mi televisión*, Bogotá: Villegas Editores, 2008, p. 67.

¹⁴ A. Aguirre, “El Festival de Cine Colombiano” *op. cit.*, p.13.

velada se incluye *Asunción* (1975) de Mayolo y Ospina, una película que trata de una empleada doméstica desesperada por los reproches y hostigamientos de su patrona hasta que, un día, mientras la familia que la contrata está de vacaciones, decide rebelarse organizando una gran fiesta, con copiosas cantidades de alcohol y de música salsa —que en aquel momento era una música exclusiva de la clase obrera— para luego abandonar la casa en un estado de desorden total. Varios años después, Ospina comentó en una entrevista que su intención era la de crear paranoia, ya que “las empleadas del servicio doméstico son el enemigo de clase en casa, bajo del mismo techo”.¹⁰

Alberto Aguirre, uno de los críticos más vehementes del “cine de sobreprecio”, identificó dos grandes tendencias dentro de éste grupo masivo de películas. El primer grupo produjo una serie de pintorescas películas, complacientes con formas atrozmente trilladas de nacionalismo: “Bajo el lema ‘Colombia es Magnífica’, [es] un cine de cromo turístico, anodino y tramposo...”¹¹ Pero aún más inquietantes resultaron las películas que representaban precisamente el impulso opuesto, al que Mayolo y Rodríguez calificaron de “seudo-denuncia”.¹² Los peores ejemplos eran documentales que consistían en el registro de sujetos —desde familias pobres hasta niños de la calle, prostitutas, adictos o enfermos mentales— revueltos precipitadamente en la pantalla mientras la voz en off de un narrador autoritario describía de forma superficial los supuestos mecanismos sociales responsables de estos problemas. Carente de todo análisis y de cualquier relación verdadera con lo que filmaba, “el cine de sobreprecio” fue culpable de la peor forma de explotación.

Muchos años después, Mayolo describió esta época al afirmar que: “Latinoamérica se había vuelto el mejor sitio para la pobreza. Por supuesto, el cine de esa época... no podía ocultarla, ni desconocerla. La miseria se volvió el tema. Todo el mundo salía con una cámara a filmar los defectos, las malformaciones, las enfermedades, las cicatrices de una América Latina desigual y miserable. [...] Todos les caían a los pobres con sus cámaras, creyendo que con sólo el hecho de filmarlos se volvían un documento sobre la realidad.”¹³ En un tono parecido, Aguirre escribió: “Por falta de rigor político, es común en este cine de intento crítico el miserabilismo. Se exhibe la miseria, se explaya, morbosamente, y se suscita de modo objetivo la conmiseración: es el mismo resorte que mueve al burgués para el gesto caritativo de la limosna.”¹⁴ En los años sesenta, los pioneros del Cinema Novo, incluido Glauber Rocha, proponían una representación cinematográfica que fuera fiel a los problemas sociales del país, como forma de resistencia tanto a las mentiras de Hollywood como a las de una dictadura militar que tenía el afán de promover una imagen positiva de Brasil en el extranjero. Sin embargo, ya en los años setenta, las cosas habían cambiado. Para entonces, el miserabilismo,

es decir, la representación de la pobreza y la violencia del subdesarrollo, se había vuelto toda una industria, adquiriendo una connotación negativa entre sus críticos por el carácter espectacular y consumible de las imágenes que reflejaban de manera pasiva la enajenación que existía entre las clases sociales en Colombia y en toda América Latina. El éxito de esos pocos ejemplos del “cine de sobreprecio” que han sobrevivido se puede atribuir a la manera en que las imágenes de la marginalidad representaban una forma de libertad o un acto de resistencia hacia las rígidas normas sociales de una sociedad jerárquica y conservadora. Incluso me atrevo sostener que estas películas participaban en la romantización de un Otro socio-económico con quien tanto el cineasta como el público podían establecer una falsa identificación, siguiendo una vulgar lógica anti-imperialista del “nosotros-contra-ellos”.

Una de estas películas, atacada por algunos críticos y aclamada por otros, fue *Gamín* (1978), un largometraje documental sobre niños de la calle en Bogotá, que fue muy bien recibido en Europa y ganó premios en los festivales de Leipzig, Bilbao y Huelva. La película mostraba a un grupo de niños sin hogar, quienes pasaban su infancia retozando felizmente en las calles, hasta su tránsito a una adolescencia marcada por delitos menores que prometían convertirse en un comportamiento criminal más duro en el porvenir. El documental ofrecía una explicación estereotípica, del estilo: estos niños salieron de sus casas huyendo de la violencia doméstica del abuso resultante de la desesperación que sentían sus padres, casi siempre campesinos desplazados por el conflicto armado a un nuevo entorno urbano hostil. Luis Ospina asistió al Festival de Cine de Cannes el año en que se presentó *Gamín* —en la que fuera la primera participación de Colombia en ese certamen— y, estando allí, escribió: “Aparte de la droga y el café, nuestro país es conocido en el exterior por los gamines de su capital. En la prensa y televisión europeas abundan los artículos y documentales sobre el fenómeno. [...] Aquí en Francia, el partido [Comunista] ya hasta sacó un cómic sobre gamines (La Gallada de Bogotá, *les petits enfants de la misère*). En la revista alemana *Die Stern*, salió otro artículo sobre gamines llamado ‘Die Kleinen Banditen von Bogotá’ (Los pequeños bandidos de Bogotá).”¹⁵ Ese año, Ospina mantuvo una intensa correspondencia con Mayolo desde París, donde editaba la versión final de *Agarrando pueblo*, un documental ficticio que había grabado con Mayolo durante el año anterior.¹⁶ Ospina y Mayolo esperaban que esta película tuviera un impacto suficiente para acabar con todas esas imágenes gratuitas de la pobreza que reinaban en películas mediocres, tanto en Colombia como en el tercer mundo entero.

En un texto inédito, titulado “¿Qué es la porno-miseria?” y escrito en 1978 como preparación para el estreno de la película en París, Mayolo y Ospina

¹⁵ Luis Ospina, *Palabras al viento: Mis sobras completas*, Bogotá: Editora Aguilar, 2007, pp. 149–50 y 340.

¹⁶ La traducción oficial del título al inglés era *The vampires of poverty*. En Francia se llamaba *Les vampires de la misère*. Ospina escribió: “Para adquirir distancia, el montaje de *Agarrando pueblo* lo hice en París, donde gracias a la generosidad de la montadora Denise de Casabianca y del enigmático Chris Marker (al que nunca conocí personalmente), pude terminar la película”. *Ibid.*, p. 36.

¹⁷ Este documento inédito apareció recientemente en los archivos de Luis Ospina.

¹⁸ Mayolo relata esta anécdota en una entrevista. Al parecer, el señor enojado le amenazó con una puñalada, dando lugar a una confrontación que terminó, finalmente, con esta colaboración. Véase la “Entrevista con Carlos Mayolo”, *op. cit.*, pp. 73–74.

describieron la triste evolución que había tenido lugar desde un cine independiente y políticamente comprometido hasta “cierto tipo de documental que copiaba superficialmente los logros y los métodos de este cine independiente hasta deformarlos. Así, la miseria se convirtió en tema impactante y por lo tanto, en mercancía fácilmente vendible, especialmente en el exterior, donde la miseria es la contrapartida de la opulencia de los consumidores”.¹⁷ Rodada en Cali y en Bogotá, *Agarrando pueblo* sigue a Alfredo García, un director de cine interpretado por el mismo Mayolo, mientras él y su camarógrafo andan por las dos ciudades buscando sujetos para un documental encargado por un canal alemán de televisión. La película en 16mm alterna entre secuencias a color grabadas por los directores, e imágenes en blanco y negro que representan el proceso de filmación y todo lo que sucede fuera de cámara. Mendigos, niños abandonados, artistas callejeros y cualquier individuo con pinta medianamente desfavorecida eran blancos desprotegidos para el equipo de rodaje, que buscaba cumplir con sus cuotas de pobreza. De hecho, durante gran parte de la película, la naturaleza de la relación entre los cineastas reales y los sujetos explotados por los cineastas ficticios permanece en un terreno ambiguo, haciendo que la línea ya bastante delgada entre el documental y la ficción empiece a desdibujarse.

En Bogotá, el equipo llega a La Rebeca, una fuente muy conocida y ubicada en el centro de la ciudad que, tras años de olvido, se había convertido en una popular piscina entre los gamines. Mientras el personaje de García prepara a los niños, prometiéndoles unas cuantas monedas, un hombre se enoja y pronuncia lo que parece ser un discurso libretado sobre la explotación que está presenciando. En realidad, el hombre era un espectador casual que se molestó por lo que veía y amenazó violentamente al personaje que encarnaba Mayolo, fuera de cámara.¹⁸ Ospina describe la escena como un *happening*. Los cineastas colocaron a dos agitadores entre el grupo de espectadores que se había congregado alrededor del equipo, buscando suscitar precisamente este tipo de reacción. En la siguiente escena, García se encuentra en el cuarto de un hotel saliendo de la ducha. Medio desnudo, discute una escena que rodarán ese mismo día con Ramiro Arbeláez, quien se representaba a sí mismo y cuyo papel sería entrevistar a una pareja de indigentes para proporcionar una explicación teórica que imita las voces *en off* empleadas con tanta frecuencia en las películas de sobreprecio. A continuación, los actores que representan a la pareja aparecen junto al productor de la película —un empresario tan *yuppie* como sórdido— para probarse su vestuario roto y sucio. De ahí el equipo parte, pero sólo después de que García dedica un par de minutos para aspirar unas líneas de cocaína en el baño —detalle sacado de la vida real, ya que Mayolo era conocido por ser un abierto y desfachatado consumidor de droga—.

Una vez en Cali, el equipo llega hasta El Guabal, el mismo barrio que apareció seis años antes en *Oiga vea*, la película que inició la participación de Mayolo y Ospina en este capítulo de la historia del cine colombiano. Resulta muy apropiado que los cineastas hayan regresado al mismo lugar para cerrar con dignidad una década en la cual todos aquellos ideales —propios de un momento histórico ya pasado, pero también, quizás, derivados de la juventud— se habían corrompido y distorsionado hasta resultar irreconocibles. El equipo comienza a filmar frente a una decrepita casa de madera, sin consideración alguna por quien pudiera vivir allí, cuando, de repente, una figura conocida emerge: es su viejo amigo Luis Alfonso Londoño, representando una versión furiosa y exagerada —en exceso desaliñado y aún más enloquecido— de sí mismo. Rápidamente salta ante a la cámara gritando: “Ah, con que agarrando pueblo, ¿no?”, las mismas palabras que había usado cuando Mayolo y Ospina filmaban *Oiga vea*.¹⁹ Vemos entonces a Londoño discutir con el productor de la película, y rechazar el soborno que le ofrecen, bajándose los pantalones y limpiándose con los billetes. Acto seguido, desaparece adentro de su casa e irrumpe con un machete —un objeto estrechamente vinculado al conflicto de clases en Colombia, y a los miedos burgueses— y ahuyenta de su propiedad al equipo y a los actores. Al final, vislumbra una lata de película abandonada en el suelo durante la agitación. Se ríe de manera perversa al abrirla y sacar la película, exponiendo y destruyendo su contenido mientras baila como loco, cubriéndose con metros y metros de película. La escena termina cuando Londoño se para de repente y adopta una pose perfectamente fotogénica. Mira hacia un lado y pregunta a alguien fuera de cámara: “¿Estuvo bien?”

Entre toda la conmoción que estalló de manera previsible después del estreno de la película, un crítico comentó: “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”.²⁰ Otros se quejaron de que, a pesar de la eficacia de su crítica negativa que “acabaría con lo que había sido un género que dañaba al cine y la industria nacional”, *Agarrando pueblo* no ofrecía una alternativa productiva para el desarrollo de tal industria y, peor aún, amenazaba con estigmatizar cualquier intento futuro de crítica social mediante el cine.²¹ Mayolo respondió con el argumento de que, si bien las imágenes de la pobreza se podían justificar en el cine militante, la mercantilización de la pobreza había hecho redundantes estas imágenes para un público cuyo consumo de ellas se caracterizaba por el placer sadomasoquista e, incluso, por la indiferencia. Resultó problemática también la tendencia dentro de ciertos ejemplos del mismo cine militante, de importar modelos de crítica de otros países latinoamericanos,

¹⁹ Según Ospina, “agarrando pueblo” es un término popular en el Departamento del Valle del Cauca —del cual Cali es la capital— que quiere decir “engañar o manipular al pueblo.” Cita el ejemplo del encantador de serpientes que convoca con su *show* a un grupo de espectadores curiosos. Harold Alvarado y Hernán Toro, “Con Luis Ospina *Agarrando Pueblo* desde París,” *El Pueblo* (Semana Cultural), 11 junio 1978. En “Entrevista con Carlos Mayolo,” *op. cit.*, p. 73, Mayolo describe como el término llegó a adquirir una connotación negativa en relación con actividades percibidas como explotadoras, como por ejemplo los estudiantes de antropología o sociología que realizan sus trabajos de campo en barrios marginales pero que no regresan una vez entregados los proyectos, o los extranjeros que sacan fotografías. “...siempre ha habido una reacción violenta de la gente contra esas personas que están como usurpando un poco sus terrenos, sin preguntarles, sin contar con ellos.”

²⁰ Alberto Vides, “Agarrando premio,” *Diario del Caribe* (Suplemento), 18 junio 1978, p. 6.

²¹ Oscar Jurado, “*Agarrando pueblo* y *Cuartito azul*,” *Cuadro*, no. 6, 1978, pp. 2–3.

²² La escena final de *Agarrando pueblo* se trata de una entrevista informal entre los cineastas y Londoño.

²³ Según Haroldo de Campos: “La antropofagia es la idea de que la crítica traga el patrimonio cultural universal, elaborado no desde la perspectiva sumisa y reconciliadora del ‘buen salvaje,’ sino desde la perspectiva desilusionada del ‘mal salvaje,’ el que come el hombre blanco, el canibal”. La cita procede de Catherine David, “The Great Labyrinth,” *Hélio Oiticica* (catálogo de exposición), Rotterdam: Witte de With, 1992, p. 252. Mientras la idea de antropofagia de Andrade buscaba resistir y transformar una situación de dependencia cultural, Mayolo y Ospina usaban imágenes del canibalismo para representar las estructuras de la explotación que determinan las relaciones sociales en Colombia.

especialmente de Argentina y de Cuba, sin adaptarlas a las especificidades del contexto local. Si los mejores ejemplos del cine militante habían intentado criticar la explotación económica desde la posición de los explotados, *Agarrando pueblo* quiso medir las reacciones de los personajes detrás de las representaciones estereotipadas de la pornomiseria en una obra que cuestionaba la propia distinción entre el documental y la ficción.²²

Si bien esta película logró denunciar la acumulación de imágenes obscenas de la pobreza y el subdesarrollo que habían proliferado en el cine durante casi una década, también rompió la presuposición de que la crítica social necesariamente tenía que encontrar su forma más adecuada en el género del documental, al señalar que incluso los intentos mejor intencionados de representar los problemas sociales de una manera fiel siempre son previamente mediados. Si *Agarrando pueblo* logró contribuir al derrumbe inminente de la industria del sobreprecio, también impulsó de manera positiva al desarrollo del cine de ficción en Colombia. En las obras siguientes de Ospina y Mayolo, producidas de manera individual —y ya no en colaboración— la injusticia social era representada mediante personajes ficticios: terratenientes sanguinarios con hijos incestuosos; así, la imagen del vampiro se volvió una constante: algo parecido a la noción de Oswald de Andrade de la antropofagia, pero de manera invertida y negativa.²³ La mayoría de las películas de sobreprecio terminó en los archivos de la cinemateca nacional, donde las copias de las películas se deterioraban mientras se iba consolidando una amnesia histórica sobre esta década del cine colombiano. Lo que sí sobrevivió a esta historia, sin embargo, fue la idea de la pornomiseria como una útil categoría crítica, ya que, mientras se sostengan las estructuras que producen y a su vez consumen la obscenidad de la pobreza, habrá oportunidades más que suficientes para su explotación. ●