

AGARRANDO PUEBLO Y UN TIGRE DE PAPEL: UN ACERCAMIENTO A LA
REALIDAD A TRAVÉS DEL FALSO DOCUMENTAL

MAHECHA DONATO LIZETH TATIANA

MARTÍNEZ CRUZ BRAYAN STIBEN

SOLER DAZA LAURA MILENA

UNIVERSITARIA AGUSTINIANA
FACULTAD DE ARTE, COMUNICACIÓN Y CULTURA
PROGRAMA DE CINE Y TELEVISIÓN
BOGOTÁ D.C

2017

AGARRANDO PUEBLO Y UN TIGRE DE PAPEL: UN ACERCAMIENTO A LA
REALIDAD A TRAVÉS DEL FALSO DOCUMENTAL

MAHECHA DONATO LIZETH TATIANA

MARTÍNEZ CRUZ BRAYAN STIBEN

SOLER DAZA LAURA MILENA

Asesor del Trabajo

GALINDO CARDONA YAMID

Trabajo de grado para optar el título de profesional en cine y televisión

UNIVERSITARIA AGUSTINIANA
FACULTAD DE ARTE, COMUNICACIÓN Y CULTURA
PROGRAMA DE CINE Y TELEVISIÓN
BOGOTÁ D.C

2017

AGRADECIMIENTOS

Pese a lo difícil que ha sido este proceso de investigación, siempre contamos con el apoyo de nuestros padres, quienes nos impulsaron a cumplir nuestros sueños sin desfallecer en el camino, a ellos va dedicado este proyecto.

En el camino nos encontramos con personas maravillosas, que sin ayuda nada de esto sería posible sin ellas, una entera gratitud a nuestro equipo técnico que desinteresadamente hizo parte de este sueño llamado Efecto Rojo.

Puntualmente queremos resaltar la labor realizada por nuestro amigo y colega David Gómez, quien nos acompañó desde el principio y nunca dejó de creer en nosotros, a él, los más sinceros agradecimientos, somos un trio de cuatro y este proyecto también le pertenece.

Finalmente agradecemos al Cine, por cambiar nuestras vidas y llenarlas de amor y pasión, gracias a esto, el día de hoy nos permitimos estar donde estamos, eso implica el haber conocido grandes personas y habernos enseñado el verdadero significado de la amistad.

NOTA DEL JURADO

CONTENIDO

AGRADECIMIENTOS.....	III
NOTA DEL JURADO.....	IV
AGARRANDO PUEBLO Y UN TIGRE DE PAPEL: UN ACERCAMIENTO A LA REALIDAD A TRAVÉS DEL FALSO DOCUMENTAL.....	1
INTRODUCCIÓN.....	1
1. TEMA DE INVESTIGACIÓN.....	2
2. EL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN.....	2
2.1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....	2
2.2. DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA.....	2
2.3. FORMULACIÓN DEL PROBLEMA.....	2
2.4. JUSTIFICACIÓN DEL PROBLEMA.....	3
2.5. OBJETIVOS.....	3
2.5.1 GENERAL.....	3
2.5.2 ESPECIFICOS.....	3
2.6. DELIMITACIÓN DEL PROBLEMA.....	3
2.6.1 CRONOLOGICA.....	4
2.6.2 CONCEPTUAL.....	4
3. REVISIÓN TEORICA DEL TEMA.....	10
3.1 MARCO HISTÓRICO Y DE REFERENCIA.....	10
3.2 MARCO TEORICO Y CONCEPTUAL.....	34
3.3 METODOLOGÍA.....	42
3.4 ANÁLISIS.....	44
4. CONCLUSIONES.....	114
5. REFERENCIAS.....	118

Lista de tablas

Tabla 1. <i>Agarrando pueblo escena A, toma 1.</i> Fuente: creación propia.....	48
Tabla 2. <i>A la cara, a la cara y los niños.</i> Fuente: creación propia.....	51
Tabla 3. <i>A ver por delante.</i> Fuente: creación propia.....	53
Tabla 4. <i>Cuidado, cuidado.</i> Fuente: creación propia.....	54
Tabla 5. <i>Esa vieja es como loca.</i> Fuente: creación propia.....	56
Tabla 6. <i>Es para mandar a Europa.</i> Fuente: creación propia.....	59
Tabla 7. <i>Yo creo que quedamos como unos vampiros, oís.</i> Fuente: creación propia	60
Tabla 8. <i>Qué sitio tan tenebroso.</i> Fuente: creación propia.....	60
Tabla 9. <i>Faltan locos, mendigos, gamines....</i> Fuente: creación propia.....	61
Tabla 10. <i>Un loco es el que nos queda faltando.</i> Fuente: creación propia.....	62
Tabla 11. <i>La lengua que habla demasiado merece su castigo.</i> Fuente: creación propia.....	65
Tabla 12. <i>¿Te cortaste? Ahora te doy para una cura.</i> Fuente: creación propia.....	67
Tabla 13. <i>¿Se aprendieron las líneas?</i> Fuente: creación propia.....	70
Tabla 14. <i>Pero si aquí no es.</i> Fuente: creación propia.....	73
Tabla 15. <i>Hay que filmarlos como viven.</i> Fuente: creación propia.....	74
Tabla 16. <i>La cuestión de los detalles.</i> Fuente: creación propia.....	75
Tabla 17. <i>¡Abrí los ojos que te están filmando!</i> Fuente: creación propia.....	76
Tabla 18. <i>Yo soy el único hombre dichoso.</i> Fuente: creación propia.....	82
Tabla 19. <i>Un tigre de papel.</i> Fuente: creación propia.....	85

Tabla 20. <i>Frente Nacional</i> . Fuente: creación propia.....	86
Tabla 21. <i>Si estaba muy jodido, había otro más jodido en frente</i> . Fuente: creación propia.....	88
Tabla 22. <i>Era un tipo que opinaba de todo y de todo tenía que saber</i> . Fuente: creación propia....	90
Tabla 23. <i>El sol rojo ilumina al caminante</i> . Fuente: creación propia.....	92
Tabla 24. <i>Nadaísta</i> . Fuente: creación propia.....	94
Tabla 25. <i>¡Copulación! ¡Revolución!</i> . Fuente: creación propia.....	96
Tabla 26. <i>Cuba</i> . Fuente: creación propia.....	98
Tabla 27. <i>Pesadilla</i> . Fuente: creación propia.....	103
Tabla 28. <i>Punto de giro</i> . Fuente: creación propia.....	104
Tabla 29. <i>¡Vaya revolucionario!</i> . Fuente: creación propia.....	108
Tabla 30. <i>Estudiante</i> . Fuente: creación propia.....	110
Tabla 31. <i>Volantes</i> . Fuente: creación propia.....	111
Tabla 33. <i>Años rojos</i> . Fuente: creación propia.....	113

Lista de imágenes

Ilustración 1. Fotografías por Eadweard Muybridge. <i>Tomado de Wikipedia</i>	12
Ilustración 2. Tabla de representación de la realidad. Creación propia	37

AGARRANDO PUEBLO Y UN TIGRE DE PAPEL: UN ACERCAMIENTO A LA REALIDAD A TRAVÉS DEL FALSO DOCUMENTAL.

INTRODUCCIÓN

La investigación de este proyecto busca posicionar el falso documental como una herramienta creativa que puede usarse como una representación de la realidad muy cercana a la veracidad, al mismo tiempo que se observa el desarrollo que ha presentado este género cinematográfico en Colombia, que además deja postulado el apoderamiento que ha adquirido el cine nacional con respecto al tratamiento creativo de la realidad haciendo uso coherente de las herramientas que otorga el género, este apoderamiento se empieza a establecer con dos obras del falso documental *Agarrando pueblo* y *Un tigre de papel*, obras que mezclan la ficción y la realidad para crear una representación de la creación cinematográfica dentro de la realidad del ser humano, y una representación de una realidad del ser humano a través del cine.

Tras las dificultades actuales de definir el *documental* y el *falso documental*, se hace necesario desarrollar estos conceptos dentro de la investigación para tener claro una posición con respecto a cada uno de los temas, por lo que se hace preciso tratar la historia del cine documental desde su ámbito más artístico para irse acercando al *falso*, que hace uso de la forma estructural del documental, al igual, en este trabajo se tienen en cuenta algunos movimientos cinematográficos que en la historia ayudaron a formar el lenguaje para que existiera esta mezcla entre lo ficticio y lo real, conceptos de los que parte el género que se quiere tratar.

Al entrar al falso documental como género se establecen diversas posturas que dejan ver un lenguaje que se adapta a diferentes circunstancias que puede estar camuflado bajo la premisa de ser un género ficcional, como también, puede estar posicionado como una obra del cine documental, por lo que el falso documental puede ser explorado de diversas maneras, ya mencionado esto, en esta investigación se busca explorar ese lado mucho más cercano al documental que permite reflejar la búsqueda de la verdad a través del cine de una manera más concisa mientras se expresa un sentimiento que trata de recalcar esa realidad.

1. TEMA DE INVESTIGACIÓN

Se pretende indagar sobre el lenguaje audiovisual que configura el falso documental a través del análisis de dos obras de la cinematografía nacional; *Agarrando pueblo* y *Un tigre de papel*.

2. PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN

A través de dos piezas audiovisuales de distintas épocas se plantea conocer la configuración del lenguaje cinematográfico que da origen al falso documental, establecer si existe un desarrollo de este género en Colombia y descubrir la importancia de estas obras en la cinematografía nacional.

2.1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Pretendiendo buscar antecedentes del falso documental en Colombia, a fin de obtener referentes para el desarrollo de este proyecto, se encuentra con la escasez de producciones y documentos de este género, por ende se desea enfocar el proyecto en dos películas que describen la falsedad en el relato documental: *Agarrando pueblo* y *Un tigre de papel*, para realizar un análisis del desarrollo de ambas producciones en base al intervalo de tiempo de creación de cada una de ellas, además de consolidar un interesante acercamiento a la realidad.

2.2. DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA

El falso documental es un género ampliamente desarrollado a nivel mundial, sin embargo, tiene distintas interpretaciones y divisiones de lo que realmente es, ya que puede hacer parte tanto de un cine de ficción como de un cine documental, a esto hay que sumarle que Colombia posee pocos proyectos que se clasifiquen dentro de este género. Esto conlleva a que sea necesario estudiar el falso documental como género y establecer su relación con una producción colombiana.

2.3. FORMULACIÓN DEL PROBLEMA

¿Qué es el falso documental y cuál ha sido el desarrollo de este lenguaje en la cinematografía colombiana?

2.4. JUSTIFICACIÓN

La investigación nace de la escasez de información enfocada en el desarrollo del falso documental en Colombia, tanto a nivel profesional como académico. Es importante conocer qué se ha realizado, qué recursos se han usado y qué temas se han desarrollado a través del género, para tener un referente con el cual se pueda contar a la hora de ejecutar un proyecto audiovisual. También porque un documento que se enfoque en el tema podría atraer el interés de estudiantes y realizadores a explorar este género al que pocos han acudido en el país.

2.5. OBJETIVOS

2.5.1 GENERAL

Explicar el falso documental para establecer un análisis del desarrollo que ha presentado el género a través de dos producciones nacionales.

2.5.2 ESPECÍFICOS

1. Posicionar el cine documental como un tratamiento creativo de la realidad a través de la historia
2. Explicar el falso documental como género.
3. Relacionar el falso documental con el cine documental.
4. Examinar el tipo de desarrollo que ha tenido la narrativa del falso documental en Colombia.
5. Identificar los recursos utilizados en proyectos de falso documental en Colombia que puedan ser aplicados a un proyecto de grado en proceso (falso documental).

2.6. DELIMITACIÓN DEL PROBLEMA

La investigación se realizará en Bogotá Colombia en el año 2015, tomando como referencia lo relacionado con el falso documental en Colombia desde la década de los setentas hasta la fecha.

2.6.1 CRONOLÓGICA

Con esta investigación se busca conocer las características del falso documental que se ha desarrollado en Colombia por esto es importante analizar las películas que enfocan su propuesta en la falsedad narrativa con la notable intención de desarrollar este concepto en determinada obra audiovisual, esto hace que las obras que se hicieron, en lo que se podría denominar como el cine silente colombiano, no ocupen un lugar de análisis en esta investigación ya que el lenguaje cinematográfico hasta ese momento se estaba desarrollando, lo que implica que obras como *El drama del 15 de Octubre* (Di Doménico Hermanos, 1915) o *Colombia victoriosa* (Acevedo, G. & Acevedo A. 1933) que pueden tener un acercamiento al falso documental, no sean tenidas en cuenta por su enfoque más cercano al documental con una intención de llegar a la verdad a través de recursos ficcionales como las dramatizaciones o tener un mayor acercamiento al mismo docudrama. Con esto se plantea que la investigación se desarrolle desde los años setentas hasta la fecha.

2.6.2 CONCEPTUAL

Debido a que la investigación se centra en el género cinematográfico falso documental se tiene que conocer a cerca de lo que es el cine documental (o cine de no ficción) ya que el primero surge del segundo, por otro lado, como también existe la ficción, se tiene que entablar un acercamiento al cine argumental a través de los movimientos que en la historia hicieron un acercamiento a la realidad, esto con el fin de empezar a delimitar el falso documental.

Cine documental.

Para empezar a concluir el concepto de cine documental se plantea la utilización del término género ya que su configuración está construida por todos los elementos del lenguaje cinematográfico como luces, colores, sonidos, planos, montaje, etc. Pero estas configuraciones pueden ser de cualquier estilo sin que se altere su propio ser, por lo cual no se puede llamar género, ya que, si el drama es un género, este puede ser documental, al igual que la comedia o el terror pueden ser un documental, ya que a través del lenguaje cinematográfico el espectador puede reír, asustarse o llorar, por lo que un documental al igual que la ficción pueden llegar a ser algo superior que pueden agrupar los géneros.

Se puede mencionar lo dicho en el libro *Acercamiento al documental: En la historia del audiovisual colombiano*:

“El primer argumento es que para algunas personas el documental ni siquiera debe relacionarse con el término “género” por esta forma ilimitada de formas de expresión y narración que acuña su propia naturaleza vehicular de contacto y acercamiento a la realidad” (Patiño, 2009, p. 29)

En primer lugar existe un problema de definición del documental el cual no se puede diferenciar del término *género* ¿Cómo llamar a una de las raíces principales del lenguaje cinematográfico? por otro lado se habla de realidad que sería la esencia propia del documental la cual se puede manejar con diversos estilos, miradas y narrativas, de allí surge la subjetividad y el manejo por parte del creador audiovisual de la realidad, que se diferencia de la ficción por tener historias reales, con mucha investigación y un desarrollo propio del lenguaje; puntos clave que muestran al espectador una versión de la realidad a pesar de que el cine documental tenga elementos ficcionales como las dramatizaciones.

En el libro *Representación De La Realidad* se sugiere que la ficción tiene la diferencia con el documental en que:

“Las historias tienen lugar en un universo imaginario por muy fielmente basadas que estén en acontecimientos o personajes reales. Las argumentaciones ocupan un espacio imaginario (son abstractas), pero, en el documental, abordan o representan temas que surgen en el mundo histórico en el que se desarrolla la vida.” (Nichols, 1997, p. 51)

Por lo que la ficción se podría definir como un lenguaje que maneja elementos más abstractos que el documental a pesar de que la historia pueda provenir de un hecho real, el documental vendría siendo un lenguaje más apegado a la vida, a su historia, al aprendizaje y a la sociedad. También se describe una posición consensuada en América Latina frente al concepto de documental:

“(Gracias a Guzmán) de que el cine documental es una forma de representación y no una “ventana” a la realidad. De igual forma, tal consenso se considera con respecto a que la palabra documental viene del latín “docer”, que significa enseñar, y del viejo término “documento” ” (Patiño, 2009, p. 30)

Esto ayuda a esclarecer que el objetivo del documental no es enseñar al espectador una realidad, sino encaminarlo con unas imágenes que representan la realidad a introducirse en un nuevo aprendizaje, es decir que la realidad objetiva y la historia se crean a partir de los diferentes medios existentes como los libros, textos, películas, obras artísticas, música, noticias, etc. En el libro también se comenta que para (Breshand, 2002) en su libro *Documental: la otra cara del cine* el término *documento* hace referencia al significado de un papel escrito que prueba algo, enfocándose en que jurídicamente puede ser algo verídico o se piensa que por lo menos puede ser más sincero que algo expresado verbalmente y que está sujeto a perdurar más en la historia.

Para poder definir el cine documental es preciso utilizar la ficción como medio para llegar a conclusiones en donde se pueda diferenciar lo uno de lo otro, en ello se pueden encontrar tres puntos claves hechos por Nichols:

“En vez de una, se imponen tres definiciones de documental, ya que cada definición hace una contribución distintiva y ayuda a identificar una serie diferente de cuestiones.

Consideremos pues el documental desde el punto de vista del realizador, el texto y el espectador. Cada punto de partida nos lleva a una definición distinta aunque no contradictoria.” (Nichols, 1997, p. 42)

Dentro de la perspectiva del *realizador* se encuentra que el proceso de preproducción, producción, posproducción y distribución es distinto principalmente por el control que tiene el realizador frente al cine de ficción, en la preproducción no puede contar con un guion preciso, el realizador no sabrá que puede suceder en la producción, no podrá manejar los personajes a su antojo por lo cual no puede tener el dominio que puede tener en la ficción y anticiparse a problemas de grabaciones, aunque sí pueda prever algunas cosas. En la posproducción puede ser un poco más libre el autor de documental aunque queda una cuestión ética en donde hasta qué punto el realizador puede manipular esa realidad para fines ideológicos, lucrativos o propagandísticos, de cierto modo ahí existe una limitación de creación en la cual el documentalista tendría que ser consciente y por lo cual entraría a tener un control menor que en el cine de ficción, a pesar de que allí se desarrolle toda la premisa, o el hilo narrativo que quiere desarrollar el realizador.

En el *texto* y a lo que hace referencia Nichols (1997) es a un elemento propio del documental y es su estructura llena de narración verbal, el uso del sonido como conductor principal del lenguaje documental, su estructura con bases probatorias desde el hecho en que se busca dar por sentado que el suceso es real y probatorio, esto con entrevistas, documentos, artículos, imágenes y audios, que son mostrados en el documental, en donde las palabras son la principal guía de la narración dejando la imagen a un lado, y siendo utilizada como pruebas de lo que dice una entrevista o una *voz en off*, por ello la estructura del documental cambia de la ficción y es que en el documental no es tan importante la imagen como medio narrativo sino como medio probatorio, en el documental no es necesario dar la sensación de tiempo y espacio en una misma escena, lo importante es demostrar que el suceso es real y ello puede hacer cambiar de tiempo y espacio a través de la imagen en una misma escena ya que el *texto* puede seguir la narración sin que sea interrumpida por la imagen, lo que sí sucedería en la ficción.

Por parte del *espectador* el cine documental cambia en la percepción, en el proceso mental que realiza ya que este está preparado para aprender, para recibir el conocimiento que va a obtener durante el transcurso de la película documental, está mucho más dispuesto a analizar, criticar y realizar hipótesis sobre el problema planteado en la película, siempre con el fin de tratar de resolverlo, de qué haría él en esos momentos problemáticos presentados allí en la pantalla, ya que es consciente que es un suceso real y que él como espectador puede estar afectado por aquel mismo problema:

“Esto nos lleva a otra de las expectativas básicas que alberga el espectador de documentales: que el ansia de conocimiento se verá gratificada durante el transcurso de la película. El documental provoca el deseo de saber cuándo identifica su tema y propone su propia variante sobre la «lección de historia»” (Nichols, 1997, p. 62)

Debido a estas diferencias conceptuales de distintos teóricos a cerca del cine documental se abre una brecha frente a la esencia de su propio ser, en donde a través de todo el campo cinematográfico como el modo en que se realiza, la configuración de los elementos narrativos, la visualización o interpretación del espectador, el impacto en el mundo histórico y el impacto en la historia del cine juegan un papel clave para la definición de este campo de la cinematografía.

También se concluye que la utilización del término de *cine de no ficción* para referirse al cine documental es un buen método para dejar en evidencia que esta *raíz* cinematográfica alberga la

expresión, la subjetividad, otra perspectiva e historia del mundo sin caer a ser un simple *documento* en movimiento, pero también se respeta el hecho de que la historia que ha creado el término *cine documental* ha sido bastante al punto de crear todo su legado, además que el término también puede concluir que existe una realidad cinematográfica, por lo tanto se utilizarán los dos términos en esta investigación.

Falso documental.

En el denominado *falso documental* existen varios términos que se acercan a la misma premisa en donde se utilizan los recursos técnicos del cine documental para presentar un relato ficticio como lo puede ser el *Fake* (Falso en inglés), *Mockumentary* (contracción de *mock documentary*; *mock*: burla, *Documentary*: documental) o *documental de mofa*, estos términos hacen un acercamiento a esa premisa pero desde distintos ángulos, el *fake* lo hace desde el engaño, mientras que el *mockumentary* lo hace desde la comedia, por ello se optará por tomar *falso documental* como el término apropiado para referirse a este género tomando en cuenta el camuflaje que existe de la ficción en el cine documental para expresar determinada idea, idea que puede estar basada en la comedia.

Debido a la mezcla existente de diversas películas que hacen uso de la ficción y el documental para crear determinadas obras se hace una definición de estos términos para establecer el falso documental como una pieza independiente de estos otros tratamientos audiovisuales. Fernando Burstein (2009):

Historias basadas en hechos reales: Este es un método para un acercamiento a la realidad a través del argumento que está basado en hechos reales pero que asimila técnicas de construcción del relato ficcional, pero esta construcción puede ser muy variada ya que lo que se denomina en *basado* puede ser la simple idea del *hecho real* que rodea el argumento, es decir que no tiene que hacer un acercamiento muy veraz a los sucesos ocurridos sino que esta realidad sirve como guía de creación a la hora del argumento. Aunque, por el otro lado también pueden existir datos muy precisos pero contados a través de la representación. Algunos referentes son *A beautiful mind* (Howard & Grazer, 2001), *Dallas Buyers Club* (Vallée & Brenner, 2013), *Goodfellas* (Winkler & Scorsese, 1990).

Found footage o metraje encontrado: En este tipo de cine se utilizan imágenes filmadas que tenían un fin de significado distinto para apropiarse de ellas y darle otro sentido, creando una obra totalmente nueva, por otro lado, también se refiere al uso de las imágenes que se toman para el uso de la narrativa audiovisual, imágenes que apoyan el sentido de determinado discurso. Es decir que no busca necesariamente una trasgresión del material audiovisual, sino que se puede usar como un medio de creación que parte netamente del montaje. Se puede mencionar la película: *The atomic Café* (Loader, Rafferty, K. & Rafferty, P., 1982)

Docuficción: Debido a la necesidad de mostrar eventos que no pueden ser evidenciados con metraje encontrado para apoyar el discurso audiovisual, nace la creación de nuevas imágenes para la reconstrucción de un hecho o las dramatizaciones con las que se busca dejar claro los eventos sucedidos a partir de la imagen, también pueden ser construcciones propias de un autor para exponer sus ideas de un modo más dinámico y poder hacerse entender, a partir de esta mezcla de sucesos reales registrados y dramatizaciones nace el *docuficción* como un medio de intervención en la imagen a consecuencia de la falta de material audiovisual para exponer determinados casos.

Realidad dentro de la ficción: La función de añadir piezas audiovisuales provenientes de la realidad en una película de ficción es la de ubicar al espectador en un momento específico de la historia del ser humano dando un contexto del argumento que se quiere tratar en la obra ficcional para dar coherencia o de cierto modo acercar el relato a la realidad.

Estos términos son claves debido a que se diferencian por distintas cosas con el falso documental, pero también tienen muchas similitudes que pueden confundirse con la creación del género, no solo por la mezcla entre la realidad y la ficción sino porque estos también pueden hacer parte de un falso documental. Se puede decir que la diferencia entre *hechos de la vida real* y el *falso* es el uso del lenguaje, el primero parte de la creación argumental para narrar la historia, el segundo contrariamente usa el lenguaje del documental para crear el relato, además de basarse en una falsedad para reflejar una realidad, con el *found footage* existe una relación muy cercana, ya que el *falso* muchas veces hace uso del metraje encontrado para apoyar su mentira, por lo cual también establece una faceta muy versátil del género en cuanto al uso de las técnicas que apoyan otros discursos, la diferencia se plantea en que el metraje encontrado no busca la mentira como su modo de comunicación sino que establece lo cambiante que puede ser el significado de un plano

o secuencia debido al contexto, con el *docu-ficción* cambia el uso de la representación; para el documental dramático la representación sirve para apoyar el discurso que se quiere exponer, en el otro se busca contrariar el mensaje para hacer reflexionar sobre la falsedad, por último *la realidad dentro de la ficción* establece un acercamiento del argumento ficcional a la realidad para apoyar determinado relato a partir de retazos audiovisuales reales, por el contrario, el falso documental crea los retazos que trata de suplantar como reales, aunque también puede hacer uso de este recurso para apoyar su discurso.

3. REVISIÓN TEORICA DEL TEMA

3.1 Marco histórico y de referencia.

Para poder analizar a profundidad las dos obras cinematográficas colombianas *Agarrando pueblo* (Sindicato de Artistas y Trabajadores Unidos Para la Liberación Eterna [SATUPLE], Mayolo & Ospina, 1978) y *Un tigre de papel* (Ospina & Fondo de Desarrollo Cinematográfico [FDC], 2007) se empieza con un acercamiento del concepto a la investigación nacional e internacional: *Acercamiento al documental en la historia del audiovisual colombiano* (Patiño, 2009), *Representación de la realidad* (Nichols, 1997), *La otra cara del documental* (Breshand, 2002) *Documental historia y estilo* (Barnow, 2005) *Historia del Cine Teoría y Géneros Cinematográficos, Fotografía y Televisión* (Sánchez, 2006) en donde se busca dejar en evidencia la mezcla entre lo real y lo ficticio en la historia del cine, el apoderamiento del mecanismo cinematográfico de una percepción distinta de la realidad a la del ser humano, la creación y evolución del lenguaje cinematográfico al punto de poder expresar ideas al mismo nivel que la escritura, en donde el *falso documental* empieza a tomar forma para poder acercarse a la realidad desde otra forma de representación.

Principios del cine documental.

El cine documental tiene un trasfondo frente a su concepto y que se pudo concebir inclusive antes de la creación del cinematógrafo, es lo que puede ser considerado como la base del documental, es la mirada única que puede otorgar el séptimo arte, con ayuda de la fotografía, sin la cual el cine no se pudo haber consolidado, en el momento en que Eadweard Muybridge decidió experimentar con sus cámaras fotográficas, él estaba abriendo paso a una nueva forma de

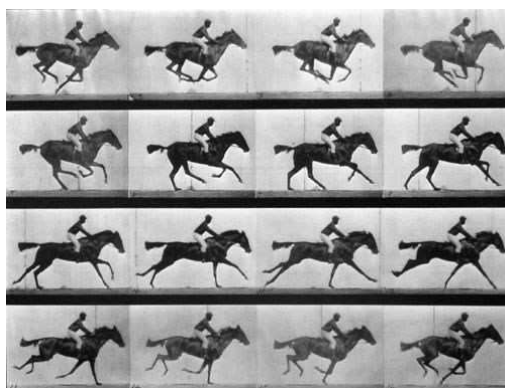
expresión, aunque su objetivo no era ese, logro ver la realidad a través de una secuencia de fotografías que su ojo no podría percibir, estaba adentrándose en uno de los principios del documental, mostrar lo que el ser humano no puede ver:

“Muybridge, que ya era un célebre fotógrafo, se propuso a suministrar datos precisos. Colocó una serie de cámaras fotográficas - al principio doce, posteriormente varias veces ese mismo número - a lo largo de una pista. En conexión con esas cámaras dispuso unos hilos que cruzaban paralelamente la pista. Un caballo al galope al pasar a través de los hilos, hacía que se disparará el obturador de las cámaras en rápida sucesión. Las fotografías daban información sobre cada fase del galope.” (Barnow, 2005, pp. 11 -12)

A pesar de que fue un ejercicio propio de la fotografía, y en donde la verdad se dio a conocer a partir de imágenes fijas, ya que se buscaba en un principio entender el movimiento del caballo para mejorar su rendimiento, Muybridge proyectó las imágenes a través de una adaptación de la linterna mágica en una pantalla, logrando jugar con distintas velocidades, jugando con la realidad, transformando el tiempo (Barnow, 2005), puede que mostrando una misma realidad desde otra perspectiva, de cómo sería si se proyecta más lento, o más rápido, igualmente estaría el concepto de mostrar la realidad que no se puede ver igual a como la percibe el ojo humano y que puede dar detalles para concluir otras verdades de la existencia.

“Los resultados abrieron los ojos de muchos que vieron esas imágenes, Muybridge había anticipado un aspecto decisivo de la película documental, la capacidad que ésta tenía para mostrarnos mundos accesibles, pero por una razón u otra no percibidos por nosotros” (Barnow, 2005, p. 12)

Ilustración 1. Fotografías por Eadweard Muybridge. Tomado de Wikipedia



Esta realidad en la que el ser humano no puede acceder sin algún mecanismo inventado es la que ahora conocer y que el cine está dispuesto a mostrar desde la óptica, los colores, el movimiento, la velocidad, el tiempo, etc. Con un claro enfoque en la reflexión que acerca al aprendizaje desde un cuestionamiento que no parece tener mayor trascendencia hasta que se analiza desde muchas perspectivas (como el movimiento del caballo en el que se concluye que el caballo dura un instante en el aire sin tocar el piso) hasta otras que abren paso al descubrimiento de la realidad desconocida a partir de procesos creativos como la fotografía.

Las raíces del cine documental.

Hay que esclarecer si el cine documental o cine de no ficción nace desde la creación del cinematógrafo (inclusive antes) o si nace con la difusión del documental de Robert Flaherty, *Nanook of the north* (1922) y con la divulgación del término *cine documental* reconocida o escuchada por primera vez a John Grierson (Breschand, 2002) ya que estos dos momentos son las discusiones de la que parte la mayoría de teóricos.

Ante todo, se descartaría por término que el cine documental se creara antes que la exhibición del cinematógrafo por parte de los hermanos Lumière debido a la inherencia propia al término *cine* que acompaña a *documental* ya que se puede documentar con fotografías, textos, ilustraciones, etc. Pero teóricamente se podrían relacionar los juguetes ópticos y las fotografías de Muybridge (realizadas antes del cinematógrafo) con la realidad y el movimiento capturado en determinado momento de la historia (las bases del *cine documental*), agregando lo que se ha venido planteando anteriormente y es la mirada propia que tiene el cine sobre la realidad, distinta a la del ser humano, el hecho es que a partir de estas experiencias se pueden definir bases del

documental teniendo en cuenta las teorías de Vertov acerca de la *realidad cinematográfica*, que vendría a ser a lo que comúnmente se llama *cine documental* o *cine de no ficción*. En la actualidad.

Por cuestiones de término el cine documental nacería desde el nombramiento por parte de John Grierson a las producciones de Robert Flaherty, que visualmente iniciaría con *Nanook of the north* (1922) y que tendrían un acercamiento a la realidad a partir de un hilo narrativo, algo que define fuertemente un documental (Breshand, 2002), es claro que la concepción de un término es imprescindible para la creación de un grupo que encasille ciertas similitudes, en este caso el *cine documental*, y que de cierto modo logra que las personas exploren más en los terrenos de este nuevo grupo, que se descubra lo desconocido, esto logra mejorar el lenguaje y llevarlo a otras expresiones como se puede ver en la actualidad.

Con lo anterior se quiere plantear que la creación del cine de no ficción tiene un largo nacimiento, que tiene tres puntos importantes:

1. La primera visualización de la realidad cinematográfica, reproducción de fotografías a diferentes velocidades de *Caballo en movimiento* de Eadweard Muybridge (Alrededor de 1880)
2. La realización de *Nanook of the north* (1922), la etnografía y la creación de un hilo narrativo en una película, además de generar junto con otras películas de Flaherty la difusión del término *cine documental* por parte de Grierson.
3. Los manifiestos y teorías de Dziga Vertov acerca de la realidad cinematográfica que avala el nacimiento de una forma de ver y representar la realidad distinta de la que la puede ver el ser humano plasmada visualmente con *El hombre de la cámara* (1929).

Por ello el planteamiento al que se quiere llegar es que el cine de no ficción nace a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX. En donde también alberga las creaciones visuales de los hermanos Lumière y la creación del cinematógrafo con el cual se empieza a documentar diversos eventos:

“Aquello que llamamos documental no surgió de un día a otro sino que tuvo un desarrollo lento de casi treinta años, de 1894 a 1922 según Lewis Jacobs, para emerger

finalmente como un modelo de películas distinto de los demás tipos (Manvell, 1979)”
(Campo, 2015, p. 7)

Debido a que ya han existido estos planteamientos que hablan de un largo desarrollo que da configuración al cine documental como un modelo de películas distinto al que se había venido planteando como el cine argumental, se quiere plantear esta idea haciendo énfasis en que las fechas que dan el acercamiento a lo que se denomina *realidad cinematográfica* es el final del desarrollo primitivo del cine documental y que a partir de este desarrollo ya se puede dar por completado el discurso que destacaría el lenguaje de esta rama cinematográfica.

El cine y sus múltiples formas de representación de la realidad.

Profundizando en el concepto de realidad, además de tomar en cuenta la responsabilidad que existe en la cinematografía para representarla se llega a la idea de diferenciar; los géneros, las corrientes o demás movimientos que se encuentran dentro de la ficción y el documental para conocer sus bases, estructuras y formas de representaciones, ya que algunos movimientos cinematográficos se posicionan en una delgada línea divisoria con otros estilos estructurales a pesar de que se encuentren etiquetados como cine argumental o cine documental. Para llegar a dichos movimientos se hace un pequeño acercamiento a la historia del cine para conocer el progreso del lenguaje.

En el cine de ficción se piensa en las corrientes que se acercan a la realidad, por otro lado, están los movimientos más *puros* del documental en donde se intenta retratar la realidad tal cual es, pero también caben los estilos más expresivos y subjetivos del documental que a pesar de buscar la expresión del realizador también se encamina a mostrar determinada realidad. Esto con el fin de ubicar al falso documental en una *escala de realidad* entre el cine argumental y el cine documental y empezar a definir su concepto.

Primero se definirá el *movimiento, corriente o modalidad* y el concepto en el que se basa para luego concluir su relación o punto de vista que tiene con respecto a la representación de la realidad, luego se clasifica como *realidad/abstracción* en donde *realidad* conlleva un concepto más objetivo y *abstracción* conlleva una idea de mayor subjetividad.

Robert Flaherty, hilo narrativo y ajustes de la realidad.

Con estas películas la historia del cine se divide, empiezan a crearse unos códigos propios del cine documental y la narración comienza su rumbo en la representación de la realidad, *Nanook of the north* se exhibe en 1922 siendo la primera película de Flaherty y deja claro la importancia del hilo narrativo en el cine de no ficción, a pesar de ser una película tenida en cuenta como punto de partida, ya existían películas que se habrían acercado a esos tratamientos de la realidad como *In the land of the headhunters* (1914) de Edward S. Curtis “Sin embargo - la película - presentaba una visión mitológica servida por una reconstrucción anacrónica pero cómplice, y todavía se basaba en los cuadros” (Breschand, 2002) es decir que a pesar de llegar a un acercamiento a la realidad se basaba mucho más en reconstrucciones que no concordaban mucho con la época que se trataba, aunque en *Nanook of the north* (Flaherty, 1922) tampoco se percibe como un acercamiento total desde la perspectiva del ser humano si hace unas precisiones que van más acorde a la realidad que viven los esquimales.

Antes de su primera película difundida ya tenía escenas filmadas de esquimales, ya que estaba formando una labor como explorador que se vio afectada por el deseo de seguir filmando, fue tomado en cuenta por varias personas que veían un buen material etnográfico acerca de los esquimales, pero para él, las imágenes no tenían una trascendencia muy importante, todavía sentía que le faltaba algo esencial, perdió todo su material filmico en un incendio y decidió volver a realizar una expedición pero centrándose en un personaje y la búsqueda de la dramaturgia en el cine documental, allí en Bahía Hudson (Canadá) conocería a Nanook, el personaje principal, duraría un buen tiempo conviviendo con él y su familia, momento en el que conoce los hábitos de los *Inuits* como también crea fuertes vínculos emocionales con estas personas y sus estilos de vida. En estos actos realizados por Flaherty existen interferencias de la realidad, que de no ser por el cinematógrafo no se hubieran podido dar, el primero de estos es el simple hecho de la llegada del documentalista y sus aparatos al lugar, allí los *Inuits* aprenden a manejar las cámaras, a desarmarlas, a limpiarlas, cosas en las que ayudan al realizador a desarrollar su documentación (Barnow, 2005).

Además de lo anterior Flaherty llevaba elementos musicales para su distracción y la del pueblo que visitaba, que son elementos que de uno u otro modo cambian la percepción de la cultura con la mezcla del exterior, aquí se empiezan a hallar elementos que *ajustan la realidad* a

la percepción del cinematógrafo, de esto era consciente el documentalista quien tenía que manejar la realidad no para distorsionarla sino para hacerla *cinematográfica*, para dotarla de emoción, de riesgo, para representarla como debía ser, por ello realiza unas acciones en conjunto con sus *actores* quienes estuvieron muy dispuestos a ayudar a conseguir virtuosas escenas.

Una escena que ya se tenía planteada era la caza de morsas como se hacía tradicionalmente por parte de los esquimales, en la época de filmación los *Inuits* ya cazaban con armas de fuego pero ellos ayudaron a Robert a realizar la escena como se hacía tradicionalmente; con arpones, ello conllevó un alto riesgo de la seguridad de las personas, pero fue algo a lo que accedieron los esquimales, la escena se filmó con un teleobjetivo y sin interferencia en la escena a pesar de que los esquimales le hacían un llamado a cortar el material para que el documentalista los ayudara (Barnow, 2005). Aquí existe la ética del realizador en la cual se pregunta si se debe actuar o se debe seguir registrando el suceso, para Flaherty el momento fue una decisión coherente con los pensamientos esquimales quienes ven esta documentación como una inmortalización de su cultura, una cultura que se venía decayendo con el paso de los años por la intervención del hombre occidental.

También se repitieron escenas, se hacían cambios de angulación y distancia hasta perfeccionar las intenciones estéticas, con ello los esquimales eran muy colaboradores, al parecer estaban apreciando la actividad cinematográfica, además de esto realizaron la construcción de un iglú de dimensiones exageradas, dimensiones diferentes a las que hacían comúnmente, con el fin de entrar la cámara y registrar su interior, debido a que la iluminación era muy reducida les tocó deshacer la mitad del iglú y filmar la otra mitad (Barnow, 2005). Se tiene que resaltar lo importante que es para la cinematografía exigir su propia realidad, en la cual tiene que apropiarse de los hechos como se hace en esta película, en la que el filmador tiene que acercarse mucho a su objetivo para descubrirlo en detalle (el iglú) y así poder modificarlo para la realidad que asimila el cine (un iglú más grande, con solo la mitad y más luminoso), para poder transmitir a otras personas ese conocimiento a través de lo visual (el espectador).

Al igual que con *Nanook of the north* en *Moana* (Flaherty, 1926) el documentalista también interfiere en la realidad, aquí la documentación se hace conviviendo con los Polinesios de Samoa en el continente oceánico, durante la filmación los Polinesios estaban siendo convertidos por parte de misioneros, ellos utilizaban prendas de otras regiones más occidentalizadas por lo que

era un inconveniente para la película así que se les pide vestirse como lo hacían con anterioridad, a lo cual ellos accedieron, la filmación solo fue permitida por dos años gracias al contrato que había entre el director y la productora, por lo que el tiempo de rodaje fue una gran diferencia entre *Moana* y *Nanook of the north* haciendo que la documentación tuviera otros procesos con los que no se contaba, él seguía con su intención de crear hilos narrativos pero allí en la cultura no encontró un conflicto en los Polinesios que desarrollara el hilo, por lo que decidió enfocarse en el rito del tatuaje Polinesio, el cual era muy doloroso (Barnow, 2005). *Moana* es además el comienzo de lo que se denominaría como cine documental en todo el mundo, con esta película John Grierson empieza a ver similitudes con *Nanook of the north* y llegaría al nombramiento del nuevo suceso cinematográfico, algo que forjarían a los cineastas (incluyéndolo a el mismo) a crear nuevas obras con esas similitudes y que ponen a Robert Flaherty como uno de los padres del documental (Breschand, 2004).

Es importante resaltar a este documentalista por toda la influencia que deja en el cine de no ficción, en la que incluye un proceso muy importante de recopilación de información con el acercamiento a su objetivo, el tiempo que toma asimilar determinada realidad, el *ajuste de la realidad* con un propósito de enseñanza de la misma y la creación del hilo narrativo a partir del registro cinematográfico de hechos verídicos.

Dziga Vertov y la realidad cinematográfica.

Con el *cine-ojo* Dziga Vertov trataba de hacer de la realidad una historia interesante, hacer de la realidad el arte de observar, el cine sería su medio para llevar a cabo ese arte, dentro de sus manifiestos se puede observar una necesidad obsesiva de reflejar la realidad a través del cine, como una herramienta única que permite ver más allá de lo que se puede ver con los ojos del ser humano, tratando de ser lo más realista posible, lo más sincero y veraz, este utiliza su cámara como un elemento de objetividad y prueba de los sucesos que ocurrían en la Unión Soviética, como recurso narrativo utiliza el montaje, este sería un elemento definitivo en su concepto, el montaje es la forma por excelencia de unir los hechos registrados por la cámara de un modo coherente, es necesario para unir “fragmentos de verdad” en un orden temático para que “el todo también sea una verdad” (Barnow, 2005, p.60).

En su concepto el cine expresa una verdad que el ojo humano no puede ver, la verdad cinematográfica, aquí yace un elemento puramente vanguardista y es que Dziga estaba influenciado fuertemente por el futurismo, por lo que para él una cámara es un elemento con mayor potencial para reflejar esa verdad que el ojo mismo, pero allí es donde surge la subjetividad del soviético, ya que expresa a partir de las configuraciones, movimientos y demás elementos que aporta la cámara para presentar un hecho o una realidad como lo hace en *El hombre de la cámara* (Vertov, 1929):

“La película representa un ensayo de verdad filmica henchida de atormentadoras ironías implica escenificación y artificio en una medida que antes Vertov rechazaba. Pero aquí lo artificioso es deliberado: se trata de una determinación vanguardista de suprimir la ilusión para favorecer una” (Barnow, 2005, p. 62)

Por lo que aquí presenta una profundidad en la realidad, configurando los elementos de la imagen para lograr la percepción más realista dentro del cine que de por sí nace como un objeto ilusorio, ello conlleva a que el cine con su verdad histórica, de producción, de cómo se hace, esté reflejada en *El hombre de la cámara* y para comprender esa realidad la ilusión tiene que estar allí ya que es un factor indispensable dentro del cine como verdad, por ello hay elementos metafóricos en la película que él comprende para representar esa realidad y es por ello que decide plantear el documental así. Entonces, el documental y lo que expone el *cine-ojo* es retratar la realidad no tal cual la vemos los humanos, ya que el cine de por sí no puede retratarla así, es exponerla con elementos cinematográficos y profundizar en ella así sea con cierta abstracción, claro, desde que esa abstracción tenga coherencia dentro de lo que es verdad o real dentro del relato.

Neorrealismo Italiano.

El movimiento cinematográfico llamado Neorrealismo Italiano buscó reflejar la realidad por medio de la estructura argumental, se pueden encontrar historias que suceden en la cotidianidad, sin escenografías, con lugares cotidianos, sin ofrecer mucha ambientación para generar la esencia propia de realidad, el día a día era la atmósfera más precisa para el concepto que plasmaba el movimiento. La realidad plasmada allí era general, es decir que las historias reflejaban la cotidianidad que ocurría en determinado país, en este caso Italia, los actores eran naturales, procedían y sabían de las realidades que vivía su país y puede que hayan sufrido los mismos

problemas que se retratan en las películas, por lo que sabían el sentir que necesitaban proyectar en la pantalla, logrando profundizar a través del cine el verdadero sentir de su pueblo.

En esta corriente existe un desapego hacia al actor profesional, este se ve como un sujeto que puede ser cambiado por alguien que puede aportar más a una percepción de realidad más allegada al espectador, y es que en el neorrealismo eso es imprescindible, para los directores, el hecho de que una persona que conozca todos los problemas a los que se tiene que enfrentar día a día, como los obreros, conductores, pintores, etc. puede ser de mayor utilidad a la hora de transmitir esos sentimientos que evocan los determinados conflictos de la sociedad que un actor que tiene que enfrentarse a diferentes problemas en su diario vivir, es decir que para acercarse a la realidad este movimiento plantea utilizar todos sus elementos narrativos como lo puede ser el actor natural quien no está *viciado* por el entorno cinematográfico como lo sí puede estar el actor profesional, por ello la persona del común puede entablar una mejor comunicación de sus expresiones naturales que finalmente es lo que busca el movimiento “(Visconti, 1945) el más humilde gesto del hombre, su caminar, sus titubeos y sus impulsos dan por sí solos poesía y vibraciones a las cosas que los rodean y en las que se enmarcan.” (Romaguera, 1993, p. 195) y es que para estos directores o por lo menos para Visconti, la realidad en sí es la poesía que se quiere reflejar en el cine, por ello todo el entorno que rodee a su personaje tiene que concordar con esta poesía, para él, el personaje y el actor tienen que ser uno solo para que todos los movimientos del actor apoyen ese discurso.

En este movimiento se toma como premisa la realidad como una poesía propia, la construcción de la verdad a través del film desencadena su propia poesía para dar origen a la realidad y es que “(Rossellini, 1953) el objeto vivo del film realista es «el mundo», no la historia ni la narración.” (Romaguera, 1993, p. 202) es decir que para los neorrealistas no es trascendental la narración o la poesía cinematográfica como un mecanismo que puede aportar a la verdad, sino que el mundo se tiene que mostrar tal cual es, sin artificios y enfocándose en el presente más que en el pasado o un supuesto de futuro, pero también permite y asimila la creatividad como un elemento que tiene que conjugar con lo tangible “(Rossellini, 1953) ya que en el hombre hay una parte que tiende a lo concreto y otra que tiende a la imaginación. La primera tendencia no debe sofocar a la segunda.” (Romaguera, 1993, p. 204) o sea que la imaginación más que un elemento

independiente que puede explotarse ilimitadamente, se tiene que limitar a lo concreto, tiene que jugar un papel coherente con la verdad para que no la arruine.

Dentro de este movimiento hay un acercamiento muy profundo a la realidad y al cine documental, pero su estructura no guarda testimonios, más que la historia plasmada como tal, no sigue una línea textual como la del documental, no recurre a la utilización de la imagen como un elemento de prueba, sino como una composición que ayuda a establecer el tiempo y el espacio como uno solo para complementar su línea argumental, es decir; que en el cine argumental como en el cine documental se puede reflejar la realidad, se diferencian de su estructura y de ciertos aspectos de control de la grabación del realizador por lo que este movimiento se sitúa cerca de la frontera entre el cine de ficción y el cine documental. Aunque siga estando dentro del cine de ficción por su estructura, mucho más dramática que el documental, se encuentra con que es una forma de representación de la realidad.

Free Cinema.

El *Free Cinema* busca plasmar una esencia, la esencia de la libertad, de hacer en el cine lo que sienten, lo que les nace, lo que está en lo más profundo de los seres humanos contado a partir del cine, dentro del querer del movimiento se encuentra la realidad, que los realizadores del free cinema percibían de un modo similar, una mirada crítica al sistema hollywoodense que se llevaba en ese momento, con afán de contar la realidad del proletariado, de cuestionar la vida del burgués, observar la sociedad y cuestionar su método de llevar al ser humano a un momento de desesperación y aislamiento con sus congéneres, ideas retratadas con estéticas deprimentes y desoladoras, dentro de ciudades acabadas por la industria.

El movimiento tiene una posición muy documentalista al tratar de reflejar la realidad a través del cine pero al ir optando por unas ideas que se tenían en común este movimiento se convierte en un tipo de cine muy subjetivo, aún más que en el cine neorrealista, además, por temas constantes que se encuentran en una y otra película tomados desde la misma perspectiva de proletariado, este movimiento hace que no se tengan miradas desde otros ángulos, con otras apreciaciones, mostrando no diferentes realidades sino una sola, manipulada por el sentir del realizador al querer reflejar únicamente aquello que este percibe, esto se toma desde un modo general de lo que representa el movimiento y de lo que busca, a pesar de querer tener una

posición de libertad, el movimiento tiene una gran contradicción al querer apropiarse de una perspectiva única que solo retrata un punto de vista.

Esto hace que el movimiento tenga una línea mucho más ficcional que documental, de ello también surge un punto esencial que es el de optar por dramaturgias muy profundas, muy argumentales provenientes de estructuras literarias, por lo cual el *Free Cinema* cabe dentro de lo argumental y al igual que el cine neorrealista; está situado cerca de lo que sería una frontera con el cine documental con cierto toque más subjetivo que el movimiento italiano ya mencionado:

“(Manifiesto Free Cinema 1956) estas Películas no se rodaron a la vez, ni se hicieron con la idea de proyectarlas juntas. Pero una vez reunidas, apreciamos que tienen una actitud común. Implícita en esta actitud hay una creencia en la libertad, en la importancia de la gente y la vida cotidiana. Como cineastas creemos que ninguna película puede ser demasiado personal. La imagen habla. El sonido amplifica y comenta. El tamaño es irrelevante. La perfección no es un objetivo. Actitud significa estilo. Estilo significa actitud.” (Aguilar, 2009, p. 19)

Por lo que este movimiento nace luego de realizarse las obras que buscaban una idea en común, sin tener una aparente consolidación del grupo antes de la proyección, pero esto es debido al entorno en que estaba rodeada la Gran Bretaña y su cine, carente de una profunda reflexión y con un profundo odio hacía el registro cinematográfico de la gente del común, carente de obras que alcanzaran un reconocimiento en festivales importantes como Cannes, al conformismo de un público que sólo exigía entretenimiento en las salas de cine, por esto las películas no son tan personales para ellos, las películas son una construcción colectiva que se crea a partir de su entorno que está en búsqueda de las personas para un acercamiento a ellas, a la imperfección del ser humano, por ello la perfección no es un objetivo, la realidad no es perfecta pero hay que asimilarla y reconstruirla.

Nueva ola Francesa.

El movimiento denominado *Nouvelle Vague* no cuenta con una narración netamente documental, ni tiene conceptos, ideas o pensamientos iguales entre una u otra película, no tiene características iguales entre todo lo que se podría denominar como su filmografía ya que la obra definida en este movimiento es el amor por el cine, por mejorar el lenguaje cinematográfico, es la vanguardia que hace cine y se preocupa por su lenguaje y su evolución, puede que esto sea lo único que se puede encontrar de un modo similar a las películas de esta corriente:

“Si miramos a los viajeros de este “tren de recreo” apenas remolcado por la célebre locomotora de la historia, veremos claramente que entre ellos no había en común ni ideología, ni estética, ni metafísica, ni religión ni posición política, ni siquiera la más de las veces, gustos comunes.” (Sánchez, 2002, p.436)

Se podría decir que estos cineastas de la nueva ola tienen distintos estilos y miradas y puede que tengan una perspectiva mucho más argumental del cine, pero ellos tienen un acercamiento al cine documental en el punto de salir a rodar a espacios cotidianos de la ciudad, claro, estos cineastas tienen un punto de vista muy experimental y de búsqueda del lenguaje, de un bagaje cultural amplio, tanto desde el cine como desde la literatura y desde varios ámbitos artísticos y profesionales. Teniendo en cuenta esto, cabe resaltar el proceso tecnológico del cine, que permite en ese momento, la libertad de grabar audio y video sin tanto personal como anteriormente se requería. Por lo cual el movimiento si tiene una influencia del neorrealismo y tiene ciertos aspectos o características que evocan la realidad, aunque con mucha mayor abstracción, y por su búsqueda del lenguaje en la época, un lenguaje que manejan de una manera muy novedosa, no se halla una estructura guiada por el cine documental, en ciertos casos hay realizadores y películas que optan por una estructura de cine de no ficción como Alain Resnais, entre otros; “(las imágenes) reflejan las preocupaciones de la nueva novelística francesa por reformular las convenciones existentes en cuanto a la articulación del tiempo y espacio, en una mezcla de literatura, documental y ficción que Resnais siempre buscó” (Sánchez, 2002, p. 429) y es que es clave el acercamiento del documental y la ficción en esta corriente con la mezcla de la literatura; la literatura se menciona como un compuesto propio del lenguaje del ser humano en donde se pueden comunicar las ideas que se piensan dentro de un lenguaje extenso y flexible, el cine entraría a jugar un papel importante a la hora de expresar las ideas al igual que la literatura, a partir de esto se plantea un posición cercana a la realidad, en donde se puede analizar la sociedad y sus problemáticas, pero para llegar a ello se necesita del lenguaje cinematográfico el cual puede expresar mucho más a partir de la propia esencia de lo visual partiendo de la ficción y el documental, uno siendo como la poesía visual y el otro como el acercamiento a la realidad:

“(Astruc, 1948) el cine se apartará poco a poco de la tiranía de lo visual, de la imagen por la imagen, de la anécdota inmediata, de lo concreto, para convertirse en un medio de escritura tan flexible y tan sutil como el del lenguaje escrito.” (Romaguera, 1993, p. 221)

Es decir que se plantea una realidad a través del pensar, lo que se percibe, cada ser humano tiene una realidad distinta debido a su entorno, a su perspectiva, a través del lenguaje (lo que comunica) da a entender esta realidad, por esto el lenguaje cinematográfico es trascendental para este movimiento, si no existe un correcto uso del lenguaje el pensamiento no es comunicado como se debe, a partir de esto la realidad se distorsiona y el pensamiento se termina perdiendo:

“Los rasgos comunes de los films de la Nouvelle Vague fueron la utilización de equipos ligeros de filmación, que eran más ágiles y también más baratos; la inclinación a narrar historias personales, amoríos y otras aventuras, con deliberada indiferencia ante problemas sociales y grandes temas literarios; finalmente, cierta arbitrariedad de narración y de montaje, que llevaba a que la acción y los personajes podían parecer, a menudo, sólo los borradores de algo que no se terminó de moldear” (Romaguera, 1993, p. 248)

Esta corriente tiene un mayor acercamiento a lo que podría ser la realidad cinematográfica, a una forma de representación más reflexiva del propio ser del cine, que cuestiona las convenciones estéticas, éticas y filosóficas del mismo frente a la representación de la realidad, en vez de lo que podría denominarse la realidad del mundo histórico del ser humano, aunque no significa que la nueva ola francesa no pueda o haya tocado esta realidad, lo que realmente infunde a este movimiento es la búsqueda del lenguaje cinematográfico para expresar el pensamiento del ser humano.

Modalidades.

Entrando en los terrenos de movimientos, géneros o modalidades como lo define Bill Nichols acerca del cine documental, se encuentran unas diferencias ya descritas; como la realización del producto, entre documental y ficción, la estructura o lenguaje de texto en el cual el cine de no ficción tiene imágenes con la función de mostrar pruebas en vez de ser un elemento de narración como ocurre en el cine argumental, y varios elementos que estructuralmente son distintos y que estéticamente son los que ayudan a diferenciar uno del otro.

Cabe decir que; por una parte existe un cine de ficción que perfectamente puede reflejar la realidad, es decir que lo que hace único y diferente al cine documental no es precisamente su enfoque a la realidad ya que esta puede ser tratada en el cine de ficción, así como el documental puede tener elementos ficcionales y aun así pertenecer al cine documental. Visualmente hay

elementos como la entrevista, voz en off, musicalizaciones, imágenes probatorias y un montaje que rompe constantemente el tiempo y el espacio que hacen del documental un lenguaje distinto al del cine de ficción ¿Qué pasa si estos elementos están presentes en una película pero todo es irreal? ¿Esta película dejaría de ser documental? y sino tiene estos elementos pero todo es real ¿Dejaría de ser una película documental?

El documental tiene diversos métodos de realización y creación que son sacados tanto de una idea general que se ha ido construyendo en la historia del documental como de una investigación o un análisis de la realidad y sus formas de representación que realiza Bill Nichols, en ella se encuentran cuatro tipos o modalidades del documental: Expositivo, de Observación, Interactivo y Reflexivo.

Documental Expositivo.

El documental expositivo tiene una noción como su nombre lo indica de exposición, si se quiere y se toma el ejemplo del documento, se puede decir que es como un ensayo en donde se analiza, cita, investiga, diversos temas sacados de la realidad, existe cierto discurso poético con sus imágenes, es muy frecuente el uso de voz fuera de cuadro como un ser omnisciente en la pantalla, se podría decir como un recurso muy propio de una posición objetiva de la realidad, por lo que el documental expositivo trata de desarrollar un problema hasta llegar a una conclusión con respecto al tema, este tipo de documental tiene una construcción de resonancia poética que aparta la progresión temporal y lógica pero que funciona para el espectador como un elemento probatorio de la realidad expuesta por el realizador. Este tipo de documental se puede utilizar para temas generales del mundo histórico en donde el relato audiovisual se dirige al espectador directamente dando una impresión de objetividad y consistencia o lógica en su relato textual.

Documental de observación.

Existe un dilema histórico del cine documental frente al *cinema verité* y el *cine directo* en donde Bill Nichols (1997) decide deshacerse de ello y junta los dos términos en una modalidad documental, la de observación, que básicamente se construye a partir de hacer sentir al espectador en otra realidad, refiriéndose a espacio-tiempo en donde el espectador está en la sala de cine y lo que él ve (las imágenes que se grabaron por parte del realizador) está en un espacio y tiempo distinto, que esta complementado con un montaje que trata de apoyar una secuencia

narrativa acerca de un momento específico, mientras el espectador vive una experiencia distinta en la sala, como si el espectador hiciera parte de ello, como si pudiera sentir, ver, analizar como si estuviera allí, de esto surge algo importante dentro del cine documental de observación y es; la no intervención del realizador en los acontecimientos que suceden en ese momento ya que arruinaría el sentido que se le da como tal a esta modalidad en donde lo que interesa es el presente del momento en donde se retrata ese suceso, es decir, la grabación.

Dentro de esta modalidad no existe una estructura que se torne hacia un problema, puede que en algunos casos suceda así, pero no es necesario, ya que lo que busca este tipo de documentales es retratar la cotidianidad, describirla, percibirla, sentirla; por lo cual el montaje de esta modalidad tiene la función de establecer la continuidad en un espacio dentro del tiempo que esta “observando” la cámara, logrando que el espectador caiga en esa ilusión de estar allí, en el momento en donde la cámara estuvo alguna vez.

Es un tipo de cine que cede el control a lo que sucede al frente de la cámara, que no juega mucho con los tiempos, normalmente se establece en el suceso actual y cotidiano, por lo que su estructura difiere mucho del documental expositivo porque allí vemos una continuidad de pruebas, aquí es una continuidad espacio temporal que podría estar más cercano al cine de ficción, pero a la vez también difieren en la búsqueda de un problema y una solución, algo que se encuentra comúnmente en el cine de ficción pero no en la modalidad de observación del cine documental.

Documental Interactivo.

Este tipo de documental es aquel que utiliza la entrevista como el medio textual que expresa la problemática o el acontecimiento que se quiere contar, el discurso se convierte en un elemento creado en plena producción, colocando al director en un protagonista o por lo menos en un participante de la historia, en donde interviene, provoca, argumenta e interactúa, contando a partir del audiovisual una historia más personal, posicionando sus ideas y sentimientos con un método más concreto que en las otras modalidades.

Junto al montaje y las expresiones verbales tanto del entrevistado como del entrevistador se consigue dar prueba de la validez que se manifiesta en el texto, gracias al intercambio de las imágenes de la entrevista con las imágenes que prueban lo dicho. Esto, por un lado, ya que las imágenes no necesariamente tienen que ser un apoyo a lo que dice el texto, sino que pueden ser imágenes que discuten, replantean o analizan la información que se ha comunicado. Con el montaje discontinuo con el que cuenta, no solo se logra un análisis de las entrevistas con sus imágenes, durante todo el tiempo de la narración en esta modalidad se está buscando incitar el análisis al espectador mostrando diversos puntos de vista logrando la percepción de objetividad.

A pesar de parecer una modalidad muy objetiva se plantea un inconveniente con las entrevistas y es su rol jerárquico dentro de la narrativa, la jerarquía del discurso siempre estaría del lado del director ya que es él quien plantea las preguntas, haciendo que el discurso gire en torno a algo concreto que este quiera, el director también es quien puede modificar los diálogos dependiendo de su criterio en el montaje, lo que va y lo que no va, es una cuestión ética que repercute directamente al realizador frente a su participación y que puede alejar a la modalidad interactiva de la objetividad.

Documental Reflexivo.

Como un elemento catalizador y a la vez crítico de la cinematografía y de las formas de representación existe esta modalidad reflexiva que hace introspección de su propio lenguaje, su texto, su forma, y su expresión. Con las otras modalidades se puede saber acerca del mundo, de la sociedad, de las culturas, y las percepciones que se dan y se reciben como humanos, con esta modalidad se analiza acerca de cómo se representa la realidad a partir del cine, se da por descubierto todo el lenguaje al espectador, se rompe con la ilusión que crea el cine para reflexionar acerca de la comunicación que este genera con el espectador, del cómo se puede hablar de lo que sucede, lo que sucedió, o puede suceder en el mundo o el tiempo y espacio en el que esté implícita la pieza audiovisual, todo esto es lo que trata de representar esta modalidad reflexiva.

Este tipo de documental puede adoptar formas muy similares a las otras modalidades, puede tener elementos expositivos y poéticos adoptando el montaje, puede ser realizado en un momento histórico funcionando aparentemente como el cine de observación o puede tener entrevistas y

estar activamente interrumpido por el director como la modalidad interactiva, la propia esencia de este es el análisis que este hace de su texto y contenido, esto a partir de dos elementos propios; el texto directo, haciendo un análisis concreto y exponiendo los puntos directos al espectador o a partir de un texto quizá metafórico dando representaciones a partir de la sociedad o los sujetos que son significados de ciertos elementos del lenguaje cinematográfico o dentro de la realidad propia que viven estos sujetos. Es decir que esta modalidad también representa diversas cosas a parte de su propio texto, con la constante de la poética en su discurso que no solo está presente en la construcción de la historia que cuenta como tal, sino que esta poética está presente en el discurso mismo en relación al medio de creación, en este caso el lenguaje cinematográfico.

En el *texto* que podría ser como metafórico la reflexividad pierde de vista su pureza frente a la realidad, ya que esta construcción de significado y representación puede escapar de las percepciones como tal que se tienen de la realidad haciendo que el texto se convierta en un elemento más subjetivo que objetivo y convirtiendo a esta modalidad en una representación mucho más dada a la percepción cinematográfica que a la humana, gracias a que la atención del espectador está enfocada hacia el proceso de realización más que al entendimiento de un mundo histórico.

“El documental reflexivo (Dziga Vertov, Jill Godmilow y Raúl Ruiz) surgió de un deseo de hacer que las propias convenciones de la representación fueran más evidentes y de poner a prueba la impresión de realidad que las otras tres modalidades transmitían normalmente sin problema alguno” (Nichols, 1997, p. 66)

Al colocar en evidencia el camuflaje de la modalidad reflexiva se puede llegar a ubicar un tipo de falso documental en esta premisa, el primer hecho es el camuflaje que realiza el *falso* al utilizar recursos del cine documental para contar una historia ficticia, el segundo es que cuestiona o reflexiona sobre el lenguaje documental, y el tercero es que el falso puede resultar siendo una realidad contada de una manera metafórica, logrando que pertenezca o por lo menos se acerque a esta modalidad.

Falso documental en la historia.

Algunos establecen que el fenómeno del falso documental lo anticipa Orson Welles en su transmisión radial de *La guerra de los mundos* que hace en 1938 en la cual la novela se narró a manera de noticia de última hora y varios oyentes, sintonizando luego de que iniciara la transmisión, no escucharon que se trataba de una obra de ficción, creyendo así que la invasión alienígena estaba sucediendo en ese momento. Aunque está claro que la intención de Welles no fue la de engañar a la audiencia (cosa que no siempre es el propósito en un falso documental) transmitiendo la obra como un suceso real, su adaptación se prestó para que así fuese interpretada por varias personas y los titulares de los periódicos enfocaran su atención al suceso.

El que se estima es el primer falso documental célebre es *Toda la verdad sobre el Polo Norte* (Cook, 1912), una pequeña filmación que Frederick Cook mostrada como prueba de su llegada al Polo Norte un año antes que Robert Peary, quien decía, era el primer hombre en llegar allí. Este “documental” sobre la hazaña de Cook, pretendía que fuese tomado como real, pero debido a varias inconsistencias se evidenció que se trataba de un fraude. Mientras que en *La cosecha suiza de espaguetis*, reportaje de *Panorama* (BBC, 1957), pretendía gastar una broma a los televidentes el día de los inocentes, broma que dicen, fue la primera en llevarse a cabo en una cadena televisiva y que logró desconcertar y engañar a varios televidentes, quienes llamaron a la cadena BBC interesados por los fulanos espaguetis. Posterior a estos tres sucesos que se catalogan como los inicios del falso documental, se han realizado un sin número de producciones que varían mucho entre ellas, pero manteniendo lo que se entiende como falso documental. Algunas de estas producciones posteriores destacadas han sido *Alternative 3* (Anglia TV, 1979), sobre un proyecto secreto que busca poblar Marte, *The Blair Witch Project* (Myrick y Sánchez, 1999), sobre un grupo de jóvenes en busca de una leyenda urbana e *Incident at Loch Ness* (Penn, 2004), sobre la fallida búsqueda del mítico ser escocés; entre otros tantos de temáticas diversas, pero cuya clasificación ha sido el falso documental.

Falso documental en Colombia.

Dirigiendo la mirada a la realización del falso documental en Colombia, podría decirse que una aproximación al género la hicieron los hermanos Di Doménico sin saberlo con *El drama del 15 de Octubre* (1915), una cinta de la que se conoce a través de relatos, pues actualmente no existe ninguna copia. En ella se narra la muerte de Rafael Uribe Uribe y se mezclan imágenes de

sucesos reales con puestas en escena de algunos sucesos, a raíz de esto la polémica por el film fue tanta que fue censurado. Años después aparecen Luis Ospina y Carlos Mayolo a dar un primer paso a la historia del falso documental en Colombia. *Agarrando pueblo* (SATUPLE, Mayolo, Ospina, 1977) se establece como la primera producción destacada del género, haciendo una crítica a la ética de ciertos documentalistas extranjeros a la hora de explotar la miseria de países tercermundistas. A diferencia de los casos que hemos mencionado anteriormente, en los que ha habido malentendido, ha sido intencionado el engaño bien sea para gastar una broma o para hacerlo pasar como verdad, en *Agarrando pueblo* lo que se hace es exponer una realidad y criticarla, a través de una puesta en escena. Algo similar sucede en *Un tigre de papel* (Ospina, FDC, 2007), donde se exponen sucesos de la historia política colombiana, a través de un personaje ficticio, Pedro Manrique Figueroa, artista del collage. Rubén Mendoza, realizador colombiano, quien manifiesta tener grandes influencias del trabajo de Luis Ospina, lanza en 2014 *Memorias del Calavera* (García, Mendoza, 2014), un falso documental sobre “el cucho”, quien participó con Rubén Mendoza en *La sociedad del semáforo* (2010) en el papel de Cienfuegos.

Dicho esto, está claro que producciones relativas a falso documental en Colombia sí existen, sin embargo, es un género del que no sólo pocos se han valido para contar sus historias, sino también a raíz de su poca realización en el país, no hay grandes fuentes que hagan alusión a este, bien sea en proyectos audiovisuales, profesionales o académicos, ni tampoco en textos u otros formatos.

Contexto histórico *Agarrando pueblo*.

Es importante resaltar los aspectos que rodean a la pieza audiovisual para comprender el objetivo al que intenta llegar ya que se relaciona mucho con la historia del cine colombiano y sus intentos de consolidación de una industria cinematográfica que empieza a mover los engranajes en los años 60, en donde el contexto político de Colombia juega un papel importante con relación al cine documental, en el país se empieza a desencadenar un acto político que se puede cuestionar de democrático y es el Frente Nacional, un acuerdo entre los dos partidos más importantes de la época, el partido liberal y el partido conservador, en el que alternan y comparten el aparato estatal dejando por fuera a otros movimientos políticos y sociales, un acuerdo que venía luego de la consolidación de la dictadura de Rojas Pinilla en donde se privó a la ciudadanía de varios

derechos de expresión, se desprendió un declive en la economía colombiana y se llegó al inconformismo de varias personas de la clase dirigente que en un principio apoyaban al general Pinilla y que finalmente decidirían oponerse a un nuevo mandato de él en 1957, a partir de 1958 y hasta 1974 duraría lo que se denominó este acuerdo. (Paredes, Díaz, 2007) Este aspecto de político que crea una confusión en la sociedad, se ve reflejado en el cine nacional a partir de la toma de dos direcciones, un cine guiado por lo que se denominaría como *institucional* y el otro tipo de cine que toma partido de la crítica social y politización, en la primera se toma en cuenta a los denominados “Maestros”, quiénes según Carlos Álvarez (2007) y Augusto Bernal (2002) hicieron un cine de propaganda con artificios estéticos durante el mencionado Frente Nacional (Patiño, 2009), pero que más tarde se rescataría un aspecto de construcción en la forma, estructura y lenguaje de algunas obras de ellos, según Martínez Pardo (2006), citado por Sandra Patiño (2009, p. 110), quién también señala: En los años 60 se empiezan a consolidar los primeros documentales colombianos, hablando de propuestas que desempeñan un lenguaje claro frente al uso de la imagen y contenido en donde existe un punto de vista. Por lo que a partir de estos años se empieza a hablar de un lenguaje cinematográfico en el país, en donde existen diversas propuestas desde distintos puntos de vista que hacen un progreso significativo en la cinematografía nacional, como lo pueden ser la muestra de una cultura, una crítica al proceso político de Colombia o una mirada antropológica a las personas del común, también se empieza a explorar afuera del contexto urbano, la mujer empieza a hacer parte de la creación cinematográfica jugando un papel importante en el desarrollo de esta.

La línea del cine político o marginal tiene una subdivisión; el político se tornó como un cine que se podría denominar propagandista ya que el realizador buscaba una conciencia crítica en el espectador pero que finalmente provocaba o deseaba desatar la revolución en este con películas como: *Camilo Torres* (Giraldo, 1967), *Chichigua* (Sanchez, 1963) *Carvalho* (Mejia, 1969) y que de cierto modo fue crítico con el cine institucional por no tener un valor político, es decir que era un cine que se centraba más en el discurso que en el desarrollo del lenguaje por lo que para este factor llega la creación de la segunda línea, el cine marginal, que también carga una profunda crítica social pero enfocándose en un manejo más distinguido de la técnica que ayuda a apoyar los distintos discursos, siendo también un cine antropológico (*Chircales* (Rodríguez y Silva,

1972)) o acercándose al cine político (*Oiga Vea* (Mayolo y Ospina, 1971)) un proceso que se desarrollaría en los años 70 con un claro enfoque en la investigación. (Patiño, 2009)

Chircales es una obra que permite acercar el documental a una investigación profunda sobre una familia que vive en Bogotá y sobrevive con la fabricación de ladrillo, la investigación se plantea a partir de un método de observación que duró cinco años realizada por Martha Rodríguez y Jorge Silva. Rodríguez (2006) dice: “Yo heredo lo que aprendí con Rouch: el método de Flaherty, la observación participante” (citado en Patiño, 2009, p. 115) y es que en los años setenta el contexto colombiano tiene su propio espíritu, quizá desolador a diferencia del resto del mundo que se ve representado en *Chircales*:

“La película en sí representa muy bien el sentido de desolación de los intelectuales; el sentido de la tristeza de la gente de estrato medio, frente a una sociedad pobre, que aún mantiene unas relaciones laborales primitivas, absurdas y agresivas” (Patiño, 2009, p. 117)

Por lo que también desarrolla un fuerte precedente de las dificultades en todas las áreas de trabajo en el país incluyendo las dificultades de hacer cine que, pese a lo complicado, se ve gratificado al estar participando en varios festivales pudiendo ser una de las primeras obras colombianas en estar presente en escenarios internacionales.

Por otro lado *el grupo de Cali* fue un grupo de jóvenes que a través del cine expresaron diferentes aspectos de inconformidad en la sociedad colombiana, son un fuerte referente en la cinematografía nacional no solo con la producción del cine (*Oiga Vea* (Mayolo y Ospina, 1971), *Agarrando Pueblo* (Mayolo y Ospina, 1977)) sino con otros ámbitos relacionados como la crítica (revista *Ojo al cine*), la cinefilia (creación de cineclubs), búsqueda de la educación y formación audiovisual (educación universitaria y canal regional *Telepacífico*) en donde todo el trabajo realizado externo a la producción ha servido para consolidar una mirada propia que apoya Martha Rodríguez (2006) quien menciona: Tiene un cine de denuncia pero entre ficción documental, y usando una gran dosis de humor, ellos eran muy el ‘Caliwood’ ” (citado en Patiño, 2009, p. 119) es decir que este grupo se puede relacionar como un movimiento similar al ocurrido en Francia llamado *La Nueva Ola* frente a esos aspectos que ayudan a desarrollar un lenguaje

cinematográfico, que en este caso sería en un contexto latinoamericano, de esto es consciente Carlos Mayolo (2006):

“... es la época del cine político, había que hacer en 16, en blanco y negro, pagado por uno y expresarse para pertenecer al tercer cine que era el latinoamericano. El primer cine era el Americano, el segundo cine era la Nueva Ola o sea el de autor, y el tercer cine era un cine revolucionario...” (citado en Patiño, 2009, p. 122)

Es decir que el cine realizado por el grupo de Cali puede llegarse a denominar como *revolucionario*, pero hay que apartarlo de ahí teniendo en cuenta el uso del lenguaje que emplea en las obras, con una mirada propia, con la correcta utilización de los recursos cinematográficos y con discursos bien planteados que lo posicionan con esa cercanía a la *Nueva Ola* o al mismo cine de autor.

A principios de los años 70 se crean diferentes leyes para fomentar la producción de cine en el país, a partir de la resolución 315 del 6 de septiembre de 1972 se fija la llamada *ley del sobreprecio* en donde la superintendencia a través del primer artículo puede conceder una autorización para cobrar un sobreprecio especial a los teatros que proyecten cortometrajes o largometrajes colombianos. Para poder acceder a este beneficio los largometrajes tenían que ser de 80 o más minutos de duración y el cortometraje de 7 o más, que las películas tengan una aprobación por un comité, al igual que tener constancia del proceso de revelado de un laboratorio filmico ya sea extranjero o nacional y los cortometrajes no podían tener publicidad de entidades o personas que lo pudieran haber patrocinado. Lo recibido del sobreprecio iría destinado a los principales actores de la industria cinematográfica (Productor, Exhibidor y Distribuidor) dividido en diferentes porcentajes, teniendo en cuenta si es cortometraje o largometraje, si es a color o a blanco y negro, el exhibidor tiene que aportar el 15% de lo que recibe para invertir en nuevos proyectos cinematográficos ya sean largometrajes o cortometrajes. (Martínez, 1978)

Para muchos en esta ley el que se veía beneficiado era el bolsillo de los directores, más no el cine como forma de expresión y generación de la cultura e identidad como lo menciona Mayolo (2006): “Si vamos a hablar de desaciertos hay que hablar de toda la experiencia funesta que fue el sobreprecio. Ahí se vieron los horrores que se pueden cometer en nombre del documental.”

(citado en Patiño, 2009, p. 127) las producciones que se realizaron a lo largo de la ley de sobreprecio generaron una mala reputación del cine nacional debido a que la producción era abundante pero la calidad era muy baja, por lo que muchos exhibidores y espectadores se trataban de alejar de los cortos ya sea exhibiéndolos después del largometraje o llegando tarde a las funciones, por otro lado la explotación de la miseria empezó a ser una forma viable de seguir produciendo cine a partir de la exhibición en el extranjero, en mercados como los europeos en festivales y televisoras, esto pone en discusión si la ley fue propicia para la cinematografía nacional ya que por un lado el facilismo de los directores y productores desencadenó la producción de un cine desgastado en la cultura colombiana pero por el otro lado sirvió como un proceso de práctica y error tanto para la consolidación de leyes que promulgaran el cine como para el desarrollo de un lenguaje cinematográfico propio que en la actualidad se puede estar forjando.

Ya entrando a la pieza audiovisual que se quiere tratar en esta investigación, en *Agarrando pueblo* se puede ver el reflejo de todo ese contexto que se vivió en el país frente al cine y la sociedad, la miseria de los países tercermundistas frente al desarrollo que tienen los países primermundistas es claro en el cortometraje en el que parte ese deseo revolucionario del cuestionamiento y el análisis de los procesos industriales como lo es el mismo cine, esa maquinaria que solo busca la explotación del ser humano por el ser humano dentro de una sociedad que no permite el cambio social sino que se centra en la consolidación del poder de la clase dirigente como lo puede ser el Frente Nacional, es decir que el cortometraje y las obras de esa época también pueden reflejar la necesidad de la expresión que nace del inconformismo existente en el pueblo colombiano. Gracias al proceso que se evidencia de una evolución del lenguaje cinematográfico en el país, la profundidad del discurso, y la implementación de la investigación en el documental se da con obras que empiezan a cuestionar el aparato cinematográfico a través del mismo cine con profundas ironías y un excelente manejo de la recursividad que fue necesario en un contexto como el de este país que padece de una economía inestable que no permite la consolidación de un cine con presupuestos elevados y aunque se han buscado alternativas para fomentar la creación, estas no han sido suficientes como un mecanismo propicio para crear la identidad de la cinematografía en el país, todo ello contribuye a la creación de *Agarrando pueblo* un cortometraje que se acerca a la realidad a través de la falsedad.

3.2 Marco Teórico y Conceptual.

Acercamiento a la definición de cine documental

A través de los procesos que se han llevado en la historia del cine, los movimientos cercanos a la realidad y una construcción del ámbito creativo a la hora de tratar la realidad se descubren unos conceptos claramente relacionados con el documental: *realidad, expresión, subjetividad, investigación, aprendizaje y documento* (refiriéndose a algo tangible y verídico) conceptos que son clave para la definición del cine documental ya que estos reúnen las bases de este, a pesar que exista conflictos de significado al respecto, ¿Cómo podría relacionarse la expresión subjetiva con la veracidad y la realidad? ¿Cómo la realidad puede ser transformada y seguir siendo veraz?

El cine documental es un acercamiento a la realidad contada a través de una cámara, del montaje, y varios elementos del lenguaje cinematográfico manejados desde el subjetivismo del realizador, lo cual no quiere decir que sea una realidad distorsionada, significa que el documental es la forma de expresión de la realidad que existe dentro de cada mente humana, por lo cual un documental para ser un verdadero documental cinematográfico tiene que ser sacado desde la parte más profunda y sincera del ser humano en donde refleje esa realidad que percibe, y que solo a partir del cine se puede contar de una manera sincera, por su manera de expresar otras realidades a través del recurso cambiante del tiempo como la elipsis, el recurso del lente, de los colores, de los movimientos de cámara y de los sonidos. Para hacer cine documental se tiene que hacer antes una reflexión propia de sí mismo, es decir, el realizador de una película de no ficción tiene que conocerse a sí mismo, reflexionar sobre su realidad y conocer cómo la percibe, tiene que ser sincero con lo que quiere contar para poder investigar los hechos puntuales que quiere desarrollar.

Al descubrir que el cine no asimila una realidad como tal sino que a través de este medio se puede representar la realidad de diversas formas, resultaría algo incoherente ubicar el falso documental en una escala tan simple como se había planteado anteriormente, por lo cual toca reacomodar la escala con nuevos significados como lo es la objetividad y subjetividad, la percepción que tenemos nosotros los humanos como real y la percepción que es creada únicamente por el lenguaje y aparato de la propia cinematografía.

La subjetividad

La subjetividad se toma como un concepto creado a partir de las percepciones propias de sólo un individuo o de un grupo pequeño de personas, que en el caso de la realización audiovisual son los directores o creadores de una obra en donde expresan sus ideas, conceptos, pensamientos, posiciones ideológicas, etc. Es decir, la expresión íntima de cada ser humano, la necesidad de plasmar los deseos propios sin importar la veracidad universal de las cosas que exprese, sino la veracidad del propio individuo para sí mismo.

La objetividad

Por el contrario, a la subjetividad este concepto engloba a todas las percepciones concebidas por todos o la mayoría de los seres humanos como verdad en una cultura o sociedad en un determinado tiempo y espacio, se podría decir que es un consenso de ideas entre los humanos de lo que consideran real o veraz; la expresión como individuo se aparta para la expresión colectiva.

Percepción Cinematográfica

Este concepto nace de los manifiestos de Dziga Vertov y de la creación de su cine documental, que tomando las ideas de Bill Nichols (1997) estaría ligado a la modalidad reflexiva. La percepción cinematográfica es el surgimiento de una nueva verdad o realidad; el cine tiene su propia realidad, su propia percepción, que nace de sus instrumentos como la cámara, los lentes, el papel filmico o el sensor digital y el lenguaje que se le añade en montaje, claro, estos instrumentos se pueden modificar para obtener determinada apariencia, es allí donde surge esta percepción diferencial de lo humano:

“Vertov demuestra que el cine se inventa a partir de sí mismo, a partir del dominio de sus propios recursos técnicos y de la promesa que conlleva de una percepción distinta, de una comprensión distinta del mundo, hasta entonces impensable” (Breschand, 2002, p. 14)

Pero luego de sus manifiestos el cine fue tomando forma también a partir del sonido y otros elementos que juegan en la contemporaneidad, por lo cual:

“El realizador ya no tenía por qué limitarse a ser un ojo de registro cinematográfico. Podía aproximarse más plenamente al sistema sensorial humano: mirando, oyendo y hablando a

medida que percibía los acontecimientos y permitiendo que se ofreciera una respuesta”.

(Nichols, 1997, p. 79)

Entonces el cine dejaría de ser un elemento netamente visual y pasaría a ser más sensorial, aun así seguiría el concepto de la percepción mecánica que mencionaba Dziga Vertov, en donde estos elementos como la grabadora de sonido, la cámara y otros elementos reemplazan las percepciones humanas para crear esta nueva realidad propia del cine.

Percepción Humana

Así como el cine tiene su propia percepción del mundo, los seres humanos asimilamos el mundo de otro modo, aquí surge otra representación de la realidad que busca acercarse a cómo los seres humanos perciben el mundo dentro del medio cinematográfico, aquí la cámara y demás elementos buscan percibir el mundo con los colores que el ser humano puede ver, con la distancia focal que asimila el humano, con los movimientos y sonidos que escucharía el hombre, el montaje se alejaría para dar paso a las percepciones del ser humano, todas las configuraciones de la cámara y el sonido se limitan a las condiciones de percepción que tiene el ser humano, los temas a tratar son con un acercamiento mayor al ser humano, su historia, su sociedad su cultura, etc.

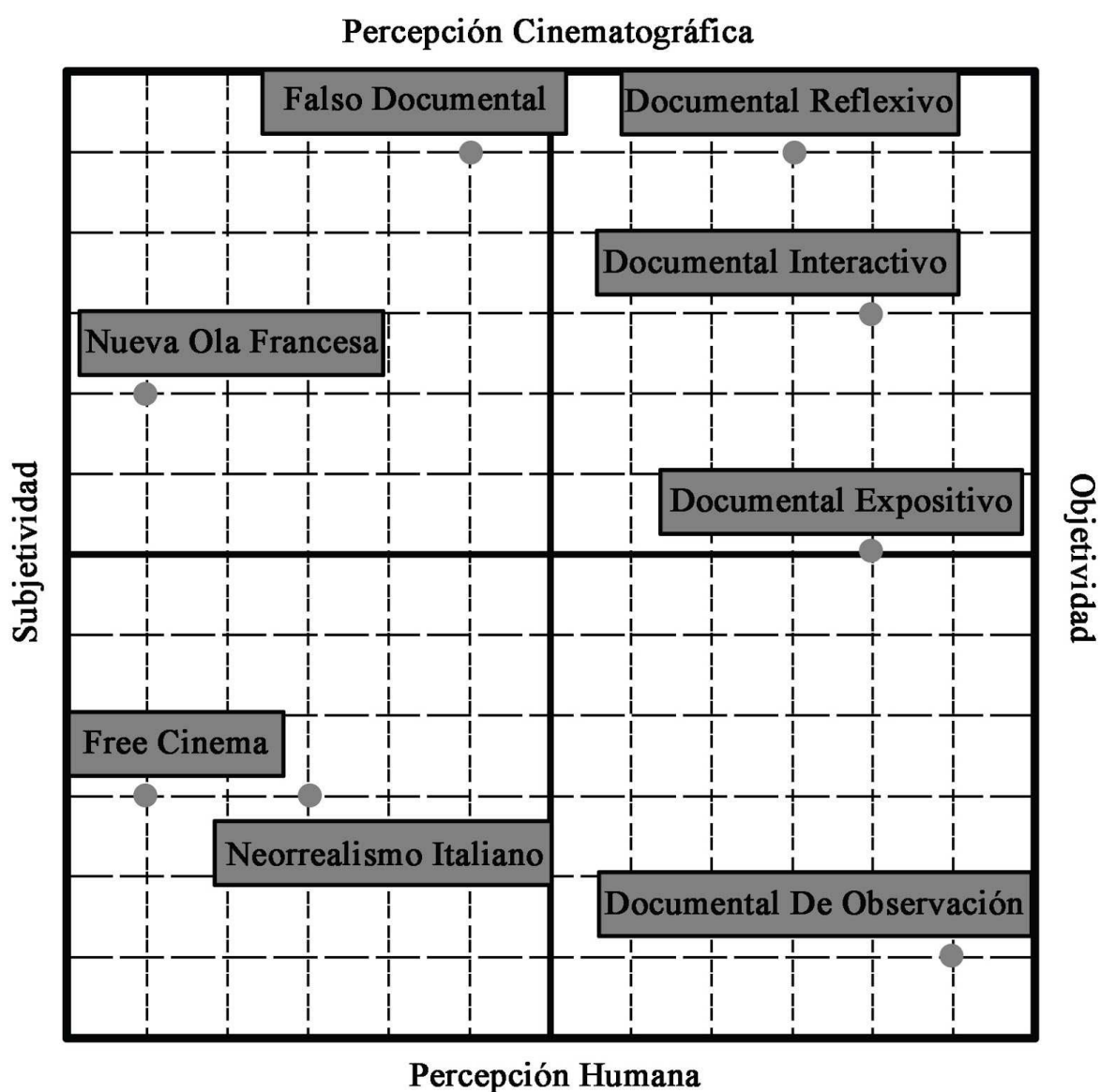
Tabla de representación de la realidad

A través de los cuatro conceptos definidos anteriormente se puede realizar un tipo de gráfica para ubicar las corrientes, modalidades o géneros del cine y llegar a definir un poco en qué tipo de representación se está moviendo el realizador para definir mejor su idea de lo que quiere lograr, además de empezar a descifrar qué es el falso documental; si es un tipo de lenguaje que llega a ser más ficcional o a ser más documental o si rompería con las dos *raíces* del cine y el falso documental sería un concepto totalmente distinto de los dos.

Teniendo en cuenta también los movimientos, corrientes y/o modalidades ya mencionados que en cierta medida ayudan a dar cuenta de las distintas formas de representación de la realidad, se llegará a conclusiones que definan tanto la función de la gráfica como el posicionamiento del falso documental dentro de ésta.

A partir de ciertas características de determinada corriente ésta se va ubicando dentro de la gráfica, las características tenidas en cuenta son las siguientes: Técnicas de montaje cinematográficas percibidas o desapercibidas, Objetividad o Subjetividad, Percepción humana o Cinematográfica, Texto, Intervención Del Director, Metáfora, Puesta en escena, Actores, Naturalismo, Dramatización, Generalización de temas.

Ilustración 2. Tabla de representación de la realidad. Fuente: creación propia.



Esta gráfica no se puede tomar como un encasillamiento de los movimientos o las modalidades a determinados *términos* (los propuestos anteriormente) debido a que dentro de cada uno (las modalidades o movimientos) existen distintas películas que pueden estar alejadas de ciertos criterios o simplemente no pueden entrar dentro de esta tabla (que hace énfasis en la realidad), por lo que esta sirve para revelar las distintas formas de representación que existen dentro del cine que dejan en manifiesto que la realidad puede ser tratada desde distintos ángulos sin perjudicar la veracidad de esta ya que pueden ser procesos de una profunda investigación transmitidos con una mentira con el fin de que el espectador comprenda el sentir de esa mentira, lo que resulta siendo una verdad.

Definición del falso documental.

El falso documental es un género cinematográfico que parte de la apariencia visual de un documental y el recurso argumental del cine de ficción para diversos motivos; la sátira hacia el mismo lenguaje documental y su acercamiento a la realidad, para resaltar los clichés sociales y cinematográficos, como reapropiación de parte de los cineastas del documental frente al apoderamiento de la realidad en la televisión, para hacer sentir al espectador en una realidad alterna, para reconstruir la historia, para tomar el concepto de *falsedad* como una metáfora dentro del cine, para tratar temas acerca de la realidad y la ambigüedad de esta. “Presenta un relato inventado que a diferencia del cine de no ficción habitual imita los códigos y convenciones cultivadas por el cine documental” (Weinrichter, 2004) por lo que el *falso* hace una reapropiación del lenguaje documental para hacer una creación argumental, es decir que este no puede existir sin unos códigos ya existentes creados durante la historia del cine y la evolución de su lenguaje.

Este género tiene dentro de sí unas divisiones de su discurso que apuntan a distintos objetivos dentro del género, esta división parte de Roscoe y Hight (2001): la parodia, la crítica, falsificación y deconstrucción.

La *parodia* hace uso del lenguaje de un determinado documental o grupo de documentales, para burlarse de sus propios mecanismos, las temáticas tomadas por esos documentales pueden ser de donde parte la parodia, como también lo pueden ser las estéticas o cualquier elemento que puede estar dentro de un cliché o una tendencia dentro de un contexto cultural o audiovisual.

La *crítica* por otro lado busca el análisis o la reflexión social a través de la sátira y en vez de burlarse de las obras o tendencias del mundo, trata de criticar los aspectos negativos de la sociedad en sus ámbitos políticos, económicos y/o sociales.

La *deconstrucción* consiste en tratar la falsedad o falta de comunicación de la información que se puede presentar en el cine documental o en el audiovisual en general, para reflexionar acerca de los mecanismos propios del lenguaje y los discursos que se transmiten al espectador quien entra a cuestionar el tratamiento de la información.

Esta división no es una clasificación cerrada o encasillada del falso documental, sino que las películas que pertenecen a este género pueden contener distintas características de una u otra clasificación, por lo que esto ayuda más a consolidar unos principios de búsqueda que establece este género que a consolidar divisiones en sí.

Por lo cual el *falso* puede entrar a jugar un papel importante dentro del mismo cine documental que refleja la realidad a través de aspectos argumentativos de la ficción “el documental se ha vuelto más consecuente de sí mismo y de las estrategias que utiliza para construir su discurso” (Weinrichter, 2004, p. 70) es decir que este género se acerca a la realidad a partir de la mentira a través de la transformación de los discursos creados del cine documental, no como una negación de la realidad o una evolución del cine documental sino como una alternativa para tratar los temas que se asemejan a la realidad.

Frente al cuestionamiento que el *falso* hace al cine documental, en donde este último pierde su credibilidad debido al cuestionamiento de la representación de la realidad y la mezcla entre lo artístico y lo verídico; se hace uso del falso documental como un medio que expresa las incoherencias entre la realidad y lo documental, no como un género que aborde al cine documental en toda su historia y su lenguaje como una falsedad de la representación, si no como un medio que aborda determinadas películas, expresiones, obras, tendencias, autores, culturas, noticias, etc. como una falsedad sin que ello repercuta la consolidación del cine documental como una expresión que se acerca a la realidad, que puede ser una creación de la cinematografía veraz y coherente con la historia del ser humano. Dando lugar a que el *falso* es otra expresión de la realidad que usa elementos documentales y ficcionales para recalcar determinada verdad.

Debido a la versatilidad del género es claro tener en cuenta su posición frente a lo documental y lo ficcional, algunos autores lo ubican dentro de la ficción por la creación del relato ficticio:

“La esencia del falso documental está en el género al que pertenece: la ficción, el complemento de este concepto está en aquellos formalismos que le dan su distinción como subgénero: todos los códigos que lo hacen parecer un film documental” (Burstein, 2009, p. 29)

Al igual que el mismo autor menciona a (Sánchez-Navarro, 2004) “cuando hablamos de falso documental de lo que hablamos, necesariamente, es de puro cine de ficción.” (Burstein, 2009, p. 29) dejando claro una posición de mayor cercanía del falso documental a la ficción, aunque aclara que el tema tiene un trasfondo mucho más fuerte el cual se quiere tratar en esta investigación para posicionar al falso documental como un ente versátil que puede configurarse en los dos espectros de la cinematografía dependiendo del sentido que se le quiera buscar, por un sentido puede estar en la representación de la realidad, este se acerca a la realidad cuando utiliza los recursos narrativos para descifrar una verdad a través de la mentira, es decir cuando maneja como concepto clave *la falsedad* y esa falsedad resulta ser verdadera, como lo puede ser *Agarrando Pueblo* o *Un tigre de papel*, o puede hacer uso de los recursos cultivados por el documental para acercar al espectador a la *realidad* de la obra argumental como *The Blair Witch Project* (Myrick y Sánchez, 1999) con el fin de apoyar el discurso narrativo.

Por otro lado también cabe rescatar la clasificación que realiza Sanchez y Navarro (2004) con respecto al género que parte de otros elementos a los antes mencionados por Roscoe y Hight, esto con el fin de entender a mayor profundidad el movimiento cinematográfico:

El *fake timador*.

Este tipo de falso hace uso del lenguaje documental para hacer creer al espectador determinada historia con el fin de engañarlo, esta modalidad hace uso de historias creíbles, que tienen coherencia dentro de su mismo relato y entabla una relación de credibilidad con el espectador, esto a través de falsos testigos, pruebas visuales falsas, también hace uso de otros elementos fuera de la cinematografía para hacer énfasis en la mentira como los demás medios de comunicación.

El *mockumentary*.

A partir de las risas el *mockumentary* busca reflexionar a cerca de un suceso exagerando o parodiando, es decir que hace un acercamiento a la comedia como una base de su composición, por otro lado no busca la burla hacia el espectador, este se da cuenta en determinado momento que la pieza audiovisual hace parte de la ficción, simplemente mezcla sucesos reales para burlarse de estos.

La obvia mentira audiovisual.

Mientras que el *fake timador* trata de engañar al público y el *mockumentary* burlarse de los sucesos de la realidad *la obvia mentira audiovisual* hace un acercamiento a una realidad alterna creada a partir de sucesos ficcionales, es decir que se enfoca en una historia totalmente ficticia haciendo uso de elementos del lenguaje documental para acercar el espectador al argumento como si este hubiese sido un evento en la historia de la humanidad.

Al notar que existen dos tipos de clasificaciones de falso documental se busca analizar la información para determinar una sola clasificación que unifique las dos para no tener malos entendidos entre una u otra; por un lado hay un acercamiento directo entre los denominados *parodia*, *crítica* y *mockumentary* en donde se busca la comedia como un medio de expresión que las une, se diferencian en sus fines reflexivos; mientras que *la crítica* y *el mockumentary* establecen una relación cercana a la sociedad en donde cuestionan la forma en que esta condiciona a los seres humanos a determinadas prácticas como lo pueden ser la corrupción, el asesinato, el robo, problemas transcendentales en una sociedad, etc. *La parodia* hace una comedia a partir de las tendencias sociales y clichés establecidos en la cultura como lo pueden ser; géneros musicales, prácticas artísticas, movimientos juveniles, estéticas, etc. Por lo que el término que se puede emplear mejor para denominar este grupo es el de *Mockumentary* ya que establece una relación con la burla (Mock: burla) no importa su grado de reflexión y establece el acercamiento a la comedia de la realidad.

Por otro lado se puede mantener el término *timador* para las obras que buscan el engaño del espectador como parte de su premisa a partir de las técnicas documentales, al igual que el de *deconstrucción* en donde se puede establecer como un tipo de falso documental que cuestiona el

tratamiento de la información, o el manejo de la ficción/realidad a partir de construcciones reales, de sucesos específicos que aunque pueda trabajar todo el lenguaje documental también lo puede hacer de determinadas obras o tendencias a partir de la falsedad sin entrar en métodos burlescos. *La obvia mentira audiovisual* también se establece como un grupo distinto en donde enmarca las producciones que establecen en su relato mayormente ficcional técnicas documentales para acercar el espectador al relato dentro de un momento histórico.

3.3. Metodología.

Para este Proyecto se planea llevar a cabo una investigación histórica en principio, para desembocar en un estudio de caso y posteriormente hacer una investigación descriptiva, ya que el objetivo es encontrar dentro de la historia colombiana la aparición del falso documental, de allí dirigiremos particularmente al trabajo de Luis Ospina para luego describir qué se ha hecho y en qué estado se encuentra el desarrollo del género en Colombia, teniendo en cuenta la definición de falso documental y sus características más destacadas. En ese orden de ideas y teniendo ya establecido el problema de la investigación, se procede a acceder a las fuentes bibliográficas, audiovisuales y portales web que tengan relación con la definición del falso documental, desarrollo y puntualmente sobre los proyectos de Luis Ospina y el grupo de Cali, estableciendo su importancia en la historia del falso documental en Colombia, como pioneros del género. Autores como Antonio Weinrichter y Craig Hight nos inician en el tema del falso documental como género y así mismo nos permite establecer parámetros de evaluación para los proyectos realizados a investigar, mientras el portal web de Luis Ospina provee de fuentes de distinta naturaleza que nos dan un punto de partida en lo que a Colombia se refiere.

Para poder llegar a una conclusión sobre el lenguaje o quizá la evolución del falso documental se abordarán dos documentales de la cinematografía nacional, por un lado está *Agarrando Pueblo* (1978) de Luis Ospina y Carlos Mayolo y por el otro lado está *Un Tigre de papel* (2007) también de Luis Ospina, la selección de estos films se debe a su diferenciación de fechas que permite observar el desarrollo que se ha creado en el lenguaje del género cinematográfico, también permite el análisis de la perspectiva de un director que optó por elegir el mismo género para realizar distintas críticas sobre la sociedad colombiana.

Para el análisis de estas películas se tienen en cuenta dos libros sobre análisis cinematográfico; *Cómo analizar un film* de Francesco Casetti y Federico di Chio (2007) y *Análisis del film* de Jacques Aumont y Michael Marie (1990) en donde figuran diversos métodos de análisis, bases y principios para analizar las películas. Allí se defiende la idea de que cada película tiene su propia esencia, que el análisis de determinada persona tiene su propio objetivo, por lo que cada análisis es distinto y debe recurrir a diferentes métodos.

Tomando en cuenta lo anteriormente mencionado se plantea ver el film *Agarrando pueblo* para definir la parte que se va a analizar o concluir si es necesario analizar la película completa, debido a que hay un cortometraje y un largometraje se toma la decisión de analizar todo el cortometraje y una parte del largometraje que mejor represente toda la obra para llegar a una conclusión sobre el género falso documental y su lenguaje en el contexto colombiano, esta decisión se tomó debido a la narrativa que tiene el cortometraje el cual está condensado y cualquier pérdida de cualquier escena haría perder su esencia, quizá la última escena es la única que no necesita el contexto que se ha creado debido a que es una escena que sale del lenguaje “falso” y entra en una tónica mucho más documental, pero en esa instancia la necesidad de tomar un fragmento para el análisis pierde su efecto.

Por otro lado *Un tigre de papel* no necesita todo el contexto ya que desde un principio se trata de desligar un poco del género falso documental para tratar de introducir al espectador en un documental que a medida que transcurre la narrativa la película se va convirtiendo en algo poco creíble y quizá algo absurdo, por lo que se necesita un fragmento que tenga esa dualidad entre lo creíble y lo increíble.

Para el análisis de la película se tiene en cuenta que el audiovisual se observará en una pantalla pequeña, por lo que se pierde la esencia del filmico al ser una visualización digital, por lo que no se tendrá en cuenta mucho los aspectos técnicos de iluminación, contraste, saturación, sonido, etc. Se partirá de la base narrativa, compuesta por los cuadros, el montaje, el símbolo y el texto.

Para empezar se fragmentará la película para poder describir independientemente cada segmento, para ello se tendrá en cuenta la narrativa de la película y se delimitará a partir de su estructura, que debido a que es cortometraje en su inicio, nudo y desenlace se puede encontrar todos sus detalles y por su poca fragmentación también se obtendrá un análisis de toda la obra sin cerrarse en los detalles individuales que componen la película sino en la totalidad de la obra.

3.4 Análisis.

Ficha técnica

Título: Agarrando pueblo

Año: 1978

Género: Falso Documental/Cortometraje Argumental

Duración: 27 minutos

Idioma: Español

Director: Luis Ospina, Carlos Mayolo

Producción: SATUPLE (Sindicato de Artistas y Trabajadores Unidos Para la Liberación Eterna)

Guión: Luis Ospina, Carlos Mayolo. Fotografía (blanco y negro): Fernando Vélez, Enrique Forero, Oswaldo López. Fotografía (color): Eduardo Carvajal, Jacques Marchal. Montaje: Luis Ospina. Sonido: Luis Ospina.

Ficha Técnica

Título: Un tigre de papel

Año: 2007

Género: Largometraje documental

Duración: 114 minutos.

Idioma: Español

Director: Luis Ospina.

Producción: Luis Ospina con el apoyo del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico Proimágenes.

Productores asociados: Congo Films, Efe-X, Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano (Bogotá), Miguel Salazar (Nueva York, Ucrania, Amazonas), Andrés Mora (China), Rodrigo Lalinde (Rumania), Karen Lamassonne (Atlanta). Con el apoyo del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico.

Guión: Luis Ospina basado en una investigación de Lucas Ospina, François Bucher y Bernardo Ortiz, con la colaboración de Carolina Sanín. Fotografía: Luis Ospina. Fotografía adicional: Miguel Salazar, Rodrigo Lalinde. Música: “En el segundo tono” de Guillermo Gaviria interpretada por la Orquesta Sinfónica de Colombia bajo la dirección de Federico García Vigil. Montaje: Rubén Mendoza, Luis Ospina. Sonido: Luis Ospina. Locución: Natalia Iartovsky, Jacques Marchal, Luo Huiling. Graficación y Efectos: Rubén Mendoza. Postproducción: Efe-X. Reparto: Jaime Osorio, Carlos Mayolo, Arturo Alape, Joe Broderick, Jotamario Arbeláez, Vicky Hernández, Juan José Vejarano, Tania Moreno, Beatriz González, Santiago García, Umberto Giangrandi, Jorge Masetti, Krishna Candeth, Penélope Smith, Rolando Peña, Carolina Sanín, Tsu Ke-Uin, Carlos Castillo, Petra Popescu, Alberto Rojas Puyo, Mijail Grushenko, Tarcisio Vanegas, Walter Morales. Formato original: Mini DV. Formato exhibición: Betacam Digital.

Análisis Agarrando Pueblo.

Con la transcripción del filme Agarrando Pueblo a una tabla textual se llega a la determinación de segmentar el audiovisual en cinco partes, cada una de estas partes es conformada por las escenas que a consideración tienen unos rasgos narrativos que apoyan y forman el discurso del cortometraje en cuestión desde distintas perspectivas, cada secuencia tiene un concepto clave que apoya el discurso del filme a grandes rasgos, los conceptos son: *Miseria, Burbuja social, Espectáculo, Falsedad, Cine documental*.

A pesar de que se va a segmentar el cortometraje en primera instancia por secuencias, también se van a analizar las escenas individualmente, ya que cada una aporta de manera independiente una perspectiva distinta de la otra, lo que se quiere lograr es mantener una relación entre esas escenas, concluir el porqué de su unidad, qué aporta individualmente dentro de la secuencia y qué aporta grupalmente, analizar su montaje y concluir el porqué de este montaje para finalmente llegar a una conclusión de los métodos que hacen de este cortometraje un falso documental genuino dentro del contexto colombiano.

También hay que destacar la implementación de un relato dentro de otro, en Agarrando Pueblo también se puede ver *¿Un Futuro Para Quién?* del director Alfredo García, película en la cual se puede ver la pobreza de un país desde un ángulo morboso, amarillista, manipulador y con poco contenido, esta división no se tiene en cuenta en la segmentación para el análisis debido a que sus planos están en todo el cortometraje con una construcción vacía que no tiene un orden estructural interesante, ya que esta es la función que realiza dentro de *Agarrando Pueblo*; una pésima construcción que habla sobre la pobreza en Colombia. Por lo tanto no vale la pena reconstruir una secuencia con solo los planos de la película de Alfredo García sino entablar una relación de esos planos con la secuencia determinada que se esté analizando.

Miseria.

Esta secuencia describe el trabajo de filmar, en ella destaca la miseria como un elemento de explotación para el filmador, deja ver un aspecto de control por parte del realizador en donde puede crear la realidad a su acomodo, puede cerrar el cuadro, utilizar un lente teleobjetivo para mostrar solo lo que le interesa, puede acercarse o alejarse cuando las personas permiten o no permiten su registro visual, el realizador es una deidad de la realidad cinematográfica, la miseria

se encuentra en cada una de las escenas aquí plasmadas por el lente del camarógrafo que también se puede ver gracias a otro camarógrafo que registra la actividad (alguien que no se puede ver) Agarrando Pueblo deja plasmado al igual que ¿Un Futuro Para Quién? que la pobreza está presente en Colombia, con diferentes objetivos claro está, Agarrando Pueblo busca que el registro visual se debe hacer con respeto, integrando a quién va a ser registrado y buscando las bases del conflicto, más no grabando escenas "morbosas" por rellenar una película como lo hacen Alfredo García y su camarógrafo.

Las escenas que dan la unión de este fragmento son en las que el director y el camarógrafo (quienes son los únicos del equipo técnico) registran a las personas por su aspecto en las calles buscando la miseria sin tapujos, que independientemente de que sean actores o no, deja la muestra de unos realizadores sin ética registrando a personas que al parecer no tienen un hogar, sin tener una puesta en escena o un manejo más allá de los movimientos de la cámara en la representación de la realidad, es decir, el espectador puede entender que ellos (director y camarógrafo) están registrando hechos reales en un momento específico en una ciudad de Colombia. Las escenas son: 1, 3, 5, 7 y 9.

Escena 1

Tabla 1. *Agarrando pueblo escena A, toma 1*. Fuente: creación propia.

Escena	P	Personajes	Movimientos Cámara	Descripción en el cuadro	Diálogos
1. Ext. Calles de Cali. Día.	1	Camarógrafo Camiseta clara, pantalón oscuro, cabello largo Director Esqueleto claro, pantalón claro, cabello corto Anciano	Cámara A; Imagen a B/N Cámara en mano, Claqueta PD. ----- Acercamiento a Realizadores PG, se mueve detrás de varias personas en PM y termina con Director PM	Claqueta: Agarrando Pueblo, Escena A, Toma 1, Director: Luis Ospina/Carlos Mayolo, Camarógrafo: F. Vélez, Productor: SATUPLE Fondo: Distintas personas de la ciudad mirando a Cámara A, personas filmando. ----- Acercamiento: Director, camarógrafo, Cámara B, Anciano. Director: dirige a la cámara B, se aparta, hace alejar a la cámara A de la escena, se interpone en todo el cuadro, continua dirigiendo la cámara B. Camarógrafo: filma a Anciano Anciano: Sentado en la calle, agita el tarro.	Asistente Dirección (O.S): Agarrando pueblo escena A Toma 1... ¡Acción! ----- Director: Entonces, pueden correrse atrás ¿sí? por favor... Vamos a volver a grabar Camarógrafo: Pienso lo mismo. Director: vamos, listos, vamos. ¡Por favor! Hombre (dirigiéndose a la cámara)... Vamos, listos.
	2	Anciano Camisa azul, pantalón oscuro, tipo de sandalias, ropa desgastada.	Cámara B; Imagen a color, Cámara a mano, acercamiento, PG Picado – PM altura de la persona.	Cámara B: Ahora vemos a través de la cámara de Camarógrafo enfocada en Anciano. Anciano: agita el tarro, con confusión mira a los alrededores y a la cámara B.	Director (O.S): ¡Ya!, vamos... Abajo, abajo, abajo, eso.
	1.2	Director Camarógrafo	Cámara A; Imagen a B/N PM Picado	Realizadores: están agachados filmando, le dan instrucciones a Anciano de mover el tarro. Fondo: Piernas de las personas que están observando.	Director: mueva el tarro, mueva el tarro, muévelo...
	2.1	Anciano Tarro de lo que posiblemente fue un enlatado de alimentos, sin etiqueta	Cámara B; Imagen a color, Cámara a mano PM	Anciano: Expresión de confusión mirando la mano que se introduce al cuadro, sonríe, empieza a agitar el tarro, mira a la cámara B. Mano: hace una indicación para que el anciano agite el tarro.	Director (V.O): muévelo, muévelo, muévelo... Eso, eso. Público (V.O): muévelo, muévelo, muévelo...
	1.3	Director Camarógrafo Multitud	Cámara A; Imagen B/N, Cámara a mano, Overshoulder del director, al fondo el Anciano, sigue al director en PP.	Director: se levanta, sostiene la mano hacia al anciano indicando que se quede quieto, asiente de manera alegre y se va retirando de la multitud. Camarógrafo: se levanta y toma su cámara de manera sobreprotectora y se va retirando.	Director (O.S): Okey, gracias, gracias... ah, quedó bien, yo creo que quedó muy bien, ah. Público (O.S): Y ¿eso para qué es?

La película inicia con una claqueta, sumerge al espectador en el mundo cinematográfico, que a pesar de que se encuentre en una sala de cine, un computador, un televisor, etc. El espectador no es consciente de ello cuando empieza a involucrarse en el relato, es decir que el espectador sabe que va a ver una película pero no sabe que es una película sobre cine, solo busca concentrarse en lo que sucede en la pantalla, pero el mismo filme lo vuelve a involucrar en la cinematografía desde otra perspectiva, desde la representación de la realidad, pero esta vez es la realidad cinematográfica, la claqueta es clave, se va a mostrar una realidad sobre algo falso: el cine y su forma de representar. Puede que para un análisis profundo se indague sobre estos aspectos pero dentro del espectador que hasta el momento se está acomodando para saber de qué trata la película puede introducirlo directamente al cine documental independientemente de la claqueta, los aspectos técnicos crean una superposición en el entendimiento, la cámara en mano con un movimiento “torpe” introductorio y un sonido alto en ambiente y bajo en voces de los personajes crea una sensación más fuerte de lo que sería el cine documental que ninguna otra técnica, esto debido a la experiencia propia del ser humano al observar este tipo de cine bajo la premisa de “realidad”, actualmente cabe destacar también que el espectador ha sido parte de la creación

audiovisual, ya sea con su celular, cámara, tableta, etc. Por lo que sabe que elaborar movimientos de cámara en mano es muy complicado sin algún instrumento y que lo importante no es el movimiento sino mostrar lo que lo cautiva en determinado momento.

A lo que se quiere llegar es que en la primera escena encontramos ese punto de introducir al espectador en la dualidad de realidad/ficción con la claqueta y el “descuido” de la imagen y sonido, sea intencional o no, esa búsqueda estética es la que ayuda al espectador a ubicarlo en el espacio cinematográfico del cine documental, y en definitiva concluir que lo que está viendo es un suceso de la vida real. Es más fuerte este recurso que el simple hecho de que se están mostrando a dos personas filmando (Camarógrafo y Director), esas dos personas que siguen con el contexto del mundo cinematográfico, el mundo de la ilusión, del espejismo, la magia, etc. La cámara (la que vemos en cuadro, cámara B) se convierte en el símbolo de la mentira, pero a la vez de la verdad, a través de ella se está representado la realidad (la cámara por la que se ve en escala de grises, Cámara A).

En este documental la cámara también es un personaje, en esta escena interactúa con el director, como si fuera el espectador deseoso de ver la próxima obra a estrenarse; luego de salir de la claqueta se acerca al público que le está dando la espalda, la cámara quiere hacer parte del público para observar que es lo que sucede, cuando llega se ven a los dos personajes que acompañan la mayor parte del cortometraje; Alfredo García y el camarógrafo apellidado Sánchez con la cámara en mano (que se denominará “B” en este análisis).

El director está deseoso de ganar la pantalla, de que esta pantalla (la que se denominará como cámara A) lo enfoque a él, por ello se atraviesa constantemente en el cuadro, no importa lo que está filmando, importa él, por ello se atraviesa entre la cámara A y el anciano que pide limosna. La cámara A es la representación del espectador (de la sala de cine) en esta escena quiere descubrir qué es lo que quieren contar ellos, por otro lado ellos no quieren mostrarlo, Alfredo aleja la cámara, al espectador de cine (quien es el mismo) para que lo vea a él, es decir que el director quiere mostrarse, mostrar su profesión que puede llegar a ser deslumbrante, pero no quiere mostrar que es lo que tiene en el fondo, cuál es el relato que está tratando de crear y que se recalca al final con el corte de esta escena y la pregunta del público: “¿Eso para qué es?”.

El hecho de que haya un público presente en la escena señala el morbo que durante toda la obra está presente, todos ven a una persona en mal estado y no le ayudan, es otro dardo de la

crítica sagaz que realizan los directores de Agarrando Pueblo que esta vez no se enfocan solo en los realizadores sino en todo el país, o probablemente en todo el mundo que fascinados de ver la pobreza no hacen nada para combatirla, el mundo solo mira la pobreza pero no la enfrenta.

Cuando se ve con más detalle a Alfredo se encuentra un personaje fresco, algo extrovertido, su vestimenta deja ver que no tiene mayor preocupación más que filmar el plano, el esqueleto que parece de algún instituto educativo denota un aire juvenil que dispone a mostrar su personalidad, sus movimientos inquietos apoyan esa noción juvenil que lo posiciona como un personaje activo, este se pavonea por todo el cuadro exigiendo al público que se retire cuando no estaba interfiriendo como tal en la escena lo que lo hace algo irreverente, su modestia es poca, luego de conseguir el plano deseado se levanta alegre diciéndose a sí mismo “quedó muy bien” y se da paso por toda la multitud ignorando lo que preguntan.

El camarógrafo por otro lado resulta algo introvertido, a pesar de ser el centro de miradas ya que él es quién porta la cámara no expresa mucho su personalidad pero si aguarda desconfianza, toma su cámara como un objeto preciado que no dejaría tocar por nadie, haciéndose ver como un personaje serio en su labor pero celoso con su cámara.

Con los movimientos de cámara se logra entablar la relación que hay entre espectador y realizador, con la “cámara A” se logra ver lo que hacen los realizadores e involucra al espectador como un participante de esta realidad, por otro lado con la “cámara B” se puede ver el cuadro exacto que están filmando los realizadores, recalcando la miseria en cada cuadro haciéndola más cruda en una imagen a color y tratando de establecer una relación cercana con las personas filmadas de una manera falsa ya que no muestran una faceta de conversación pero tratan de imitar ese acercamiento con los movimientos de cámara como lo es nivelar la cámara a la altura del personaje en este caso el *Anciano*.

Escena 3.

Tabla 2. *A la cara, a la cara y los niños*. Fuente: creación propia.

Escena	P	Personajes	Movimientos Cámara	Descripción en el cuadro	Diálogos
3 Ext. Calles de Cali. Día.	4	Camarógrafo Camisa polo algo clara, cabello largo, pantalón oscuro. Director Gafas oscuras, camisa polo blanca, pantalón claro. Niña 1 Vestido claro desgastado, descalza Señora 1	Cámara A: Imagen B/N, Cámara a mano, P.M lateral conjunto, seguimiento por detrás de los personajes.	Director: de pie, planea la filmación y da indicaciones al camarógrafo. Camarógrafo: de pie escucha indicaciones. Caminan juntos a través de la avenida, sale un micrófono en el cuadro, Director coloca la claqueta al frente de cámara B, Camarógrafo empieza a rodar: A una niña y una señora. Niña: está sentada en el piso contra una pared de ladrillos. Señora: está sentada igual que niña pero al llegar los realizadores se levanta rápidamente. Fondo: 1. Varias personas mirando a la cámara y realizadores. 2. Varios carros, avenidas y edificios. 3. La pared de ladrillo.	Director: Nosotros tenemos que acercarnos pero con cuidado, con cuidado, con respeto ¿Entendés? Que no se vaya a asustar ni a la gente tampoco, caminá a ver... cuidado, cuidado... entonces de una a la cara, a la cara, a la cara y los niños. Camarógrafo: Esta película no tiene cuerda. Director: Bueno no importa vamos... a ver dale, vamos, vamos Camarógrafo: ya
	5	Niña 1 Señora 1 Vestido blanco desgastado y tacones plateados.	Cámara B: Imagen a color, Cámara a mano, PG Señora 1, alejamiento PG conjunto	Señora 1: da la espalda rápidamente a la cámara B, se queda de pie. Niña: sentada al lado de un costal y una prenda rosa, mira a Señora 1 irse y sonríe a la cámara. Fondo: Pared de ladrillo desgastada y un edificio viejo.	Director: no parés, no parés la toma, corte.
	4.1	Camarógrafo Director Niña 1 Señora 1	Cámara A: Imagen B/N, Cámara a mano, P.M trasero Camarógrafo y Director.	Director: le pega una palmada al camarógrafo mientras a punta hacia la Señora, camina hacia ella y se da cuenta que no puede grabarla. Camarógrafo: termina de rodar, y sigue al director, se detienen, Vuelve con el director a donde la Niña para filmarla. Director: hace claqueteo	Director: Vamos allá camine... entonces grabémosla a ella, está riendo
	5.1	Niña 1	Cámara B: Imagen a color, Cámara a mano, PG niña	Claqueta: describe título de la obra: ¿Mundo Para Quién? Nombre del director: Alfredo García y Cámara: Carlos Sánchez Niña: Sonríe al director mientras está sentada.	Camarógrafo (O.S): quitá la claqueta... Director (O.S): corte, corte, corte.
	4.2	Camarógrafo Director	Cámara A: Imagen B/N, Cámara a mano, P.G camarógrafo y director. Se atraviesa el director en todo el cuadro, camarógrafo baja la cámara dando por terminada la escena.	Director: jalonea a camarógrafo para que se vayan. Camarógrafo: revisa su cámara, mientras se deja llevar del director. Fondo: varias personas mirando hacia la cámara.	Director: vámonos, vámonos, yo creo que quedó bueno, dale, dale, vámonos, vámonos.

En esta escena se empieza con una pequeña conversación de cómo abordar al siguiente individuo para filmarlo, Alfredo habla de respeto con la persona que se quiere filmar, pero no por una cuestión ética sino para que no se espante la persona, aquí se plantea una situación de casería, la cámara se convierte en un arma, el director le reitera a Sánchez que sea cuidadoso para que no espante a la señora que tiene una niña a su lado, se podría hablar de su “cría” dentro de una visión de los realizadores, es clara una posición clasista, de superioridad que tiene el director y puede que el personaje ni lo note, él ve a esta señora y su niña como a unos animales que trata de capturar por ello es incapaz de crear un diálogo, por ello sus acciones giran en torno a un acercamiento cuidadoso, a no desaprovechar una oportunidad para filmarla, a decir “de una a la cara, a la cara y los niños” una frase que da muestra del deseo afanoso de terminar el trabajo y salir de allí sin ningún perjuicio, como si las personas a filmar no pudieran entender el mismo lenguaje y lo único que pueden hacer es reaccionar violentamente. Pero luego del acercamiento de los realizadores a sus objetivos la señora se levanta inmediatamente impidiendo su registro,

haciendo que Alfredo y Sánchez sigan a su “presa” que finalmente abandonan para enfocarse con facilidad en su “cría” quien se queda quieta en el suelo y hasta lanza una sonrisa a la cámara, con ello abandonan el lugar con satisfacción y afán.

A parte de la muestra de cómo se cazan “animales” en esta escena se plantea un intercambio muy interesante con los planos de la cámara A y la cámara B por un lado la cámara A da muestra de otra perspectiva de la ciudad a parte de la miseria, en ella se puede ver una ciudad normal, en donde transitan personas de distintas clases, como también se ven edificios y el tránsito de carros, por el contrario con la cámara B únicamente se ve a la señora y la niña sentadas en un andén contra un muro de ladrillo que denota un ambiente sumergido en la miseria sin mostrar su contexto, únicamente se hace un paneo por seguir a la señora en el cual se alcanza a ver un edificio al fondo pero no crea una sensación distinta a la de miseria.

Con esto se continúa liderando esta crítica a la cinematografía nacional en su momento con un punto clave; no se trata de negar la miseria, *Agarrando Pueblo* es consciente de ello, de que la miseria en Colombia existía (y aún sigue existiendo) por ello la cámara A y B lo muestran durante todo el cortometraje, se trata de que con el cine se puede llegar a algo más allá de solo mostrar imágenes de miseria, se trata de que se puede llegar a un contexto, a una reflexión y a un análisis verdadero como se hace en el mismo cortometraje a través de la cámara A.

Los cinco cortes que se dan en la escena son un vaivén que sigue con la premisa de mostrar lo que filman en *¿Un mundo para quién?* y *Agarrando Pueblo*. El montaje es el que da este entendimiento, se sabe que es lo que exactamente queda en *¿Un mundo para quién?* el director da la orden de cortar e inmediatamente se pasa el plano en blanco y negro, el director da la orden de filmar e inmediatamente se pasa al plano de la imagen a color. Entonces a partir de esta escena ya se está dando el mensaje que da partida a la creación de un relato adentro del otro con mayor contundencia que en la primera escena ya que aquí se muestra la claqueta con el título de lo que es ese relato interno y se da a entender el montaje con las decisiones que da Alfredo a la hora de filmar y cortar.

Escena 5.

Tabla 3. *A ver por delante*. Fuente: creación propia.

Escena	P	Personajes	Movimientos Cámara	Descripción en el cuadro	Diálogos
5. Ext. Calles de Cali. Día.	7	Camarógrafo Escena3 Director Escena3	Cámara A: Imagen B/N, Cámara a mano, P.M seguimiento a realizadores,	Realizadores: filman con precaución retrocediendo de su "actriz". Fondo: Edificios, personas, carros	Director: Vamos ya, filmela, filmela, filmela.
	8	Anciana 1 Camisa delgada Amarilla pálida, falda azul, bufanda vino tinto, alpargatas. Niño 1 Camisa roja con blanco figuras infantiles, jean grisáceo.	Cámara B: Imagen a color, P.P Anciana, seguimiento. ----- La cámara rodea a la mujer por detrás para encontrar su rostro, se amplía el cuadro y la mujer queda en PM lateral ----- P.A frontal de Anciana 1	Anciana 1: camina con una bolsa en la mano tratando de ocultarse de la cámara, da la espalda a la cámara. ----- Anciana 1: camina incomoda, baja la bolsa de su hombro y agita la otra mano que sostiene otra bolsa en forma de alegato, se devuelve de donde venía fastidiada de la cámara que la sigue y se trata de ocultar en una tienda. Niño 1: se mantiene al lado de Anciana 1 mientras camina, mira a la cámara y mantiene una expresión de asombro, temor. ----- Anciana 1: se devuelve hacia la cámara y trata de agredir a los realizadores con su bolsa, se va.	Director (O.S): a ver por delante, por delante. Anciana 1: Váyanse a la mierda ... ahora me vienen a ayudar Público: A ver, que les pasa ¿ah? Anciana 1: ¡Malparidos!.. ¿Qué pasa huevon?
	7.1	Anciana 1 Camarógrafo Director	Cámara A: Imagen B/N, Cámara a mano, P.G seguimiento a realizadores, Anciana 1	Camarógrafo: está filmando y a la vez se protege de los golpes, retrocede. Director: retrocede y trata de cubrirse con el camarógrafo de los golpes.	Público: ¡La cámara!

En cada escena que transcurre el miedo de Alfredo se hace más intenso, se percibe a un hombre temeroso que se esconde tras el camarógrafo quién en cierto modo lo da todo por seguir las ordenes de su director, Sánchez filma sin miedo, sin escrúpulos, cada escena está mostrando que el irrespeto es mayor, la escena comienza con el plano dirigido a los realizadores que hacen un seguimiento a una anciana que no quiere ser filmada, a pesar de su expresión corporal y verbal los realizadores no dejan de atormentarla con la cámara, lo hacen de una manera tan sónica que no le dan espacio para que la anciana siga su camino, a pesar de que ella le da la espalda a la cámara ellos se la ponen al frente como si fuera un animal o un objeto que les pertenece, cómo si ella tuviera la obligación de ser filmada por su condición física, su ropa o su aspecto. Ya no solo espantan a sus "presas", ya las acorralan, a la mujer no le queda otra sino refugiarse en una tienda para tomar valor y tratar de defenderse de los agresores que manipulan la imagen y que a pesar de eso no dejan de filmar.

En esta escena el público empieza a tomar algo de partido, ya no solo está observando el descaro de los realizadores sino ya manifiesta su odio en contra de la manipulación, que aunque no toma mayor participación que la de expresar un cuestionamiento, es lo que da inicio a la premisa del espectador como participe de su representación, es decir que aquí cave el cuestionamiento de que el público puede exigir que es lo que quiere ver en su cinematografía y puede exigir cómo se quiere ver representado en pantalla ya sea con una película documental o

una película de ficción. Aunque en esta escena en cuestión no deja esa premisa como tal, si da apertura a la participación del espectador que en las próximas escenas se verá con un mayor enfoque.

Acá más que llegar al término de miseria se busca el concepto de “morbo” el cual está presente con el primer plano que sería el plano ocho que busca reiteradamente el rostro de la anciana que no dejan en paz, el intenso seguimiento busca adentrarse en lo que para los realizadores puede denominarse miseria, que en realidad puede ser cualquier persona que para ellos (Sánchez y Alfredo) esté mal vestida, o tenga un aspecto deteriorado. Lo que se busca con el primer plano es el detalle, que se puede relacionar con el morbo en determinado contexto, por ejemplo el detalle es utilizado en la pornografía al utilizar planos cercanos de los aparatos sexuales de las personas con un fin morboso, aquí el morbo no es por un atractivo sexual, aquí el morbo es por un atractivo de los problemas de otros, de la tristeza y desolación que pueden crear las calles de una ciudad, por ello el manifiesto que acompaña este cortometraje hace mención de lo que es llamado la porno-miseria un concepto que se empieza a esclarecer con la utilización de recursos audiovisuales como el primer plano y el detalle en este cortometraje.

Escena 7.

Tabla 4. *Cuidado, cuidado*. Fuente: creación propia.

Escena	P	Personajes	Movimientos Cámara	Descripción en el cuadro	Diálogos
7. Ext. Calles de Cali. Día.	10	Director Esqueleto ESC1. Pantalón ESC1. Gafas oscuras. Camarógrafo Exposímetro Camisa clara, pantalón oscuro zapatos gamuza. Anciano 2	Cámara A; B/N, Cámara en mano, acercamiento Realizadores y Anciano2 PG. Anciano2 P.G, paneo hacia Camarógrafo PM, paneo hacia Anciano P.G	Director: dirige cámara, se asusta cuando se levanta el anciano, hace correr al niño del cuadro. Camarógrafo: revisa su exposímetro, ajusta cámara, filma mientras se va a alejando Anciano: está sentado al lado de un costal. Anciano2: se levanta, y empieza a agitar su palo hacia la cámara. Director: se protege con el camarógrafo y se aleja.	Director : se está enojando... cuidado, cuidado.
	11	Anciano 2 Sombrero, abrigo viejo café, pantalón sucio desgastado, zapatos claros	Cámara B; Imagen a color, Cámara en mano, PA Lente: Normal-Tele	Anciano2: trata de golpear la cámara Fondo: Tienda cerrada, gente mirando hacia la cámara. Espacio reducido a diferencia de cámara A	Director (O.S) : Cuidado, cuidado, cuidado.
	10.1	Camarógrafo Anciano2	Cámara A; B/N, Cámara en mano, Camarógrafo PM y Anciano2 P.G	Camarógrafo: filma y retrocede. Anciano2: agita su bastón con intención de agredir a Camarógrafo. Fondo: incremento de personas que observan con relación al anterior plano.	Director (O.S) : ya corte, corte.

La manipulación de la imagen se vuelve cada vez más recurrente, ya no solo se cierra el espacio en el cuadro para mostrar únicamente la miseria sino que a través de los lentes se altera el

espacio, en esta escena los realizadores se disponen a filmar a un personaje que al parecer está sentado en el suelo, parece un personaje pasivo que no va a afectar a los realizadores, pero el anciano se levanta y trata de atacarlos, bueno realmente trata de alejarlos ya que maneja una distancia prudente, esto se puede ver a través del lente de la cámara A, pero a través de la cámara B el sujeto pareciera estar encima de los cineastas lanzando fuertes golpes con su palo, aquí Alfredo y Sánchez no solo menosprecian a las personas que filman, en esta escena ya las atacan y difaman con el control de la imagen.

En un filme que toca el tema de la pobreza como lo es *¿Un mundo para quién?* normalmente se busca concientizar a las personas de abandonar la indiferencia, de mantener unidos a los que padecen la misma represión y falta de oportunidades, pero aquí este mini relato contado a través de *Agarrando Pueblo* refleja todo lo contrario al mostrar imágenes que referencian la violencia de las personas haciéndolos ver como personas salvajes que solo saben pelear, es otro punto que tocan Luis Ospina y Carlos Mayolo; puede que las producciones que se realizaron en la época del sobreprecio no solo buscaran enfocarse en hacer dinero, puede que algunas producciones tuvieran esa intención de reflejar la realidad social del país, pero la falta de comprensión del lenguaje cinematográfico les jugaría una mala pasada que finalmente terminaría creando un hueco en las reflexiones audiovisuales del país creando una distorsión de la realidad como el plano once de esta escena.

El miedo de Alfredo se marca cada vez más, aquí con un simple movimiento del anciano al levantarse del suelo el director se asusta haciéndose detrás del camarógrafo y a medida que el anciano se acerca a la cámara éste se va desapareciendo del cuadro, esto deja otro indicio de lo que es Alfredo un personaje que dejaría a la intemperie a su compañero sin pensarlo dos veces siempre y cuando él esté a salvo.

Escena 9.

Tabla 5. *Esa vieja es como loca*. Fuente: creación propia

Escena	P	Personajes	Movimientos Cámara	Descripción en el cuadro	Diálogos
9. Ext. Calles de Cali. Día	13	Señora 2 Camarógrafo Camisa polo algo clara, cabello largo, pantalón oscuro. ESC 3 Director Gafas oscuras, camisa polo blanca, pantalón claro. ESC 3	Cámara A; B/N, 1. Lente teleobjetivo, P.A Señora 2, personas y objetos se atraviesan en el cuadro, cara de director, zoom out. ----- 2. Seguimiento a Director, Camarógrafo y Señora 2 P.G. sale micrófono en cuadro. ----- 3. Camarógrafo y Señora 2 P.G al otro lado de la acera.	Señora2: Mira a un costado para poder cruzar la avenida, cruza la avenida lentamente. ----- Director: Sigue a la mujer en un principio corriendo luego al paso de ella por detrás. Camarógrafo: corre al igual que el director siguiendo a la mujer. ----- Camarógrafo: Luego corre para que no lo atropelle un carro y poder grabar a Señora 2. Director hace un amague para cruzar la avenida pero se detiene. Camarógrafo: <i>filma a la mujer.</i>	Director (O.S): filme con un tele por qué esa vieja es como loca, acerquémonos de todos modos, acerquémonos, ¡vamos! ¡Vamos! Director: <i>Filmála, filmála, filmála.</i>
	14	Señora 2 Conjunto de figuras florales, chaleco suelto desarreglado, camisa de puntos, cabello corto.	Cámara B; Imagen a color. P.A Señora 2 1. Acercamiento. 2. Pedestal abajo. 3. Tild up.	Señora 2: mira a camarógrafo, sonríe, posa para la cámara se detiene completamente. Fondo: puestos ambulantes, edificios, semáforos, personas.	Director (O.S): baja la, baja la cámara eso, eso. Ya, ya, yo creo, ya, ya.
	15	Camarógrafo Director	Cámara A; B/N. Director, Camarógrafo. PM Plano detalle cámara	Camarógrafo: revisa su cámara (B). Director: mira la cámara (B).	-

La última escena de esta sección denominada Miseria permite observar el distanciamiento que se tiene entre el filmador y el filmado, desde el primer fotograma de esta escena se maneja un teleobjetivo tratando de seguir a una señora que cruza la calle, el mismo director propone el lente con el fin de evitar un enfrentamiento con la persona que denomina de loca sin siquiera saber bien de quién se trata, sólo se fija en su aspecto, luego éste decide “arriesgarse” y propone un acercamiento, luego de seguirla y cruzar una avenida en donde el camarógrafo arriesga su vida y el director se devuelve por miedo a ser atropellado se deja ver un personaje que le agrada ser filmado, la señora posa para la cámara con un poco de timidez dispuesta a ayudar a los realizadores, a pesar de ese acto Alfredo y Sánchez no son capaces de establecer una comunicación con ella, de preguntar cómo vive, cuál es el estado económico, o tan siquiera saber el nombre, únicamente están dispuestos a filmar lo que consideran que va en su relato miserable.

Ya que la señora les permite dejarse filmar los realizadores pueden hacer un movimiento de cámara mejor planeado con el que se busca describir la vestimenta de la persona con el mismo fin que han venido trabajando durante todo el cortometraje; la miseria, aquí se pasa del detalle a la descripción de un personaje que al parecer no se ve bien o por lo menos esto es lo que deja ver el plano catorce que con un cuadro abierto, un plano americano, que mira de arriba hacia abajo a la señora no hace más que juzgar la apariencia y colocar al espectador como un ser superior que mira por encima del hombro a otra persona que puede ser menos afortunada.

Planteamiento de las escenas que conforman *Miseria*.

Este segmento es formado en un conjunto debido a su narración audiovisual contada en cada escena por tres a cinco planos que se intercalan con los planos de la cámara A (imagen a blanco y negro) y la cámara B (imagen a color), las escenas son cortas y tienen un acercamiento al cine directo o a lo que se llamaría según Bill Nichols; *documental de observación*, claramente interpretando el cortometraje como si las escenas grabadas no hubieran sido actuadas, también son unidas debido a la progresión que invita a descubrir la personalidad de los personajes que mantienen una moralidad guiada por el dinero, que aunque en las escenas posteriores también se plantea mostrar esa moralidad aquí ya empieza a reflejar la idea de los personajes, que en este segmento se enfoca en los dos realizadores dejando por fuera al resto del equipo técnico.

La miseria es un factor clave que se marca en este segmento, que aunque claramente se deja ver en los otros segmentos aquí es en donde se contextualiza al espectador acerca de lo que sucede en el cine nacional, de la relación entre el filmado y el filmador que se muestra casi nula de comunicación y comprensión, es decir que el segmento hace un análisis a partir de la sátira exponiendo los inconvenientes a los que se acercan los directores cuando tratan de realizar un audiovisual sobre la pobreza, estos inconvenientes son éticos y estéticos, entre ellos están; la falta de acercamiento profundo del realizador a sus personajes, la falta de otros puntos de vista sobre el problema a tratar, el uso equivoco de la narrativa cinematográfica que llega a difamar a su personaje y distorsionar la realidad, la imposición de la figura del director sobre la del espectador, es decir la subestimación del público frente a la narrativa, la falta de imaginación, la falta de contenido en una producción y la problemática de lenguaje que confronta la idea y la ejecución de un proyecto, en donde la ejecución termina siendo algo totalmente contrario a la idea.

Entonces este segmento no se refiere a la miseria de las personas que sufren la pobreza de un país, sino a la miseria de un cine que es pobre en contenido.

El montaje que es mezclado en paralelo con el segmento de *Burbuja Social*, (escenas en la que están en el vehículo) es el que permite ver la progresión del personaje, principalmente Alfredo, en este montaje deja al descubierto el cinismo que en cada escenas es mayor al igual que el miedo, la búsqueda cada vez más facilista de las tomas, la superioridad que siente sobre los demás y de cierto modo el alejamiento con las personas que filma que va en aumento a medida que transcurren estos dos segmentos.

El alejamiento se da así: primero se da paso a una grabación que se nota pasiva por parte del filmado en la primera escena, luego en la tercera escena el filmado toma una posición esquiva la cual no permite su filmación por lo que hace que los realizadores graben a otra persona, en la quinta y séptima escena el filmado ya no solo toma una posición esquiva sino que trata de agredir a los realizadores quienes insisten en seguir con la acción y en la novena escena el alejamiento se hace por parte de los realizadores quienes únicamente filman a la persona que si se deja filmar sin tratar de hacer un acercamiento más allá de grabar.

Agarrando Pueblo hace uso de este montaje con el fin de construir la personalidad de Alfredo que en cada escena se hace más sólida, también ayuda a fortalecer la idea que se plantea a cerca de la relación entre el documentalista y el documentado que debe ser muy cercana en un documental cinematográfico serio y que en Agarrando Pueblo crea una construcción del argumento contrario a esa idea con un fin satírico para apoyar esa cercanía que debe existir entre los dos actores del conflicto mencionados anteriormente.

Burbuja Social.

Esta secuencia que se acerca a la de *Miseria* ya que se intercala en un montaje progresivo sirve como un momento de pausa dentro del cortometraje debido a que hace que los realizadores se alejen de la miseria para crear su propio criterio sobre esta situación, es decir que mientras que en la otra secuencia se establece un comportamiento mentiroso por parte de ellos (director y camarógrafo) debido a que tienen miedo de su seguridad, en esta secuencia liberan toda el sentir de ellos y expresan sus verdaderas intenciones ya que se sienten seguros, estas intenciones son una representación de lo que dejan ver las producciones y directores de cine que se enfocaban en mostrar la miseria del país sin entablar un profundo análisis de la situación.

Las escenas que conforman esta secuencia son en las que Garcia y Sanchez están en el carro que les permite transportarse en Cali para llegar a donde están todas las personas que ellos desean filmar, estas escenas son: 2, 4, 6, 8 y 10.

Escena 2.

Tabla 6. *Es para mandar a Europa*. Fuente: creación propia.

Escena	P	Personajes	Movimientos Cámara	Descripción en el cuadro	Diálogos
2 Int. Carro. Día.	3	Conductor Camisa clara cuello V, tela delgada, patillas largas, Reloj.	Cámara A: Imagen B/N, Cámara a mano, P.M del conductor. Carro como Dolly que recorre la ciudad que se ve al fondo del conductor.	Conductor: Conduce el carro mientras pregunta sobre el rodaje de la película, asiente sobre cada respuesta, mira al frente mientras conduce. Fondo: Varios locales comerciales, carros, personas que visten de traje, barrio que luce un estrato medio.	Conductor: ¿Para qué están, están tomando estas películas? Director (O.S): Es para mandar a Europa, para la televisión alemana Conductor: Ah, pero para saber cómo vive la gente aquí en Cali o... Director (O.S): No, es pa' filmar todos esos... miseria. Conductor: ah, ya.

En esta escena los personajes principales desaparecen del cuadro pero se escuchan las respuestas que dan al conductor quien pregunta sobre lo que filman, este hecho puede entenderse como la irresponsabilidad que tienen los cineastas al justificar su cine, ellos no se hacen responsables por las imágenes que transmiten, simplemente quieren enviar lo recopilado a una televisora europea y escapar de la realidad que ellos mismos transmiten, escapar de la justificación de su cine y escapar del significado que transmiten las imágenes que crearon, por otro lado el carro que transmite un aire de seguridad para los cineastas deja ver un escape completo de la miseria, en el fondo se ve una ciudad tranquila, con personas de estratos medios y establecimientos que se podrían denominar de lujosos con respecto a los de la secuencia de *miseria* por lo que el alejamiento del tema que ellos quieren tratar en el filme es total y aunque se hable de miseria en esta escena se hace de una manera despectiva que deja en evidencia un total desprecio del tema por parte de los cineastas, estos aspectos mencionados son un tratamiento que busca el inconsciente, al ser esta la segunda escena el espectador no es consciente de la falsedad del relato a pesar de mostrar a un personaje descarado que manifiesta un desdén por las personas que padecen la miseria y mostrarlo ante la cámara que lo filma, la técnica establecida en el cine documental es la que permite seguir creyendo que lo que se está filmando es un suceso de la vida real sin interpretaciones, como lo es la cámara en mano, las expresiones que usa el conductor y los cineastas, el hecho de estar en el carro y tener de fondo unas edificaciones pertenecientes a las ciudades colombianas.

Escena 4.

Tabla 7. *Yo creo que quedamos como unos vampiros, oís.* Fuente: creación propia

Escena	P	Personajes	Movimientos Cámara	Descripción en el cuadro	Diálogos
4. Int. Carro. Día.	6	Conductor	Cámara A: Imagen B/N, Cámara a mano, P.M del conductor. Carro como Dolly que recorre la ciudad que se ve al fondo del conductor.	Conductor: ignora, todo lo que dicen los realizadores, se concentra en conducir. Fondo: calle, muros de concreto.	Equipo de producción (O.S): yo creo que sí que quedó bien. Director(O.S): yo creo que quedamos como unos vampiros, oís, quedamos como unos hijueputas vampiros que nos bajamos ahí Equipo de producción (O.S): también la cagaron ahí lo que lo ponen a hacer a uno.

Al igual que la escena 2 los realizadores desaparecen de cuadro, pero aquí el conductor simplemente escucha y se concentra en conducir, puede que ya no tenga más dudas sobre lo que intentan hacer los cineastas pues no es mucha la profundidad del tema, por otro lado en esta escena se habla sobre la escena que acaban de grabar y en donde les preocupa la percepción que tienen de ellos las personas que los vieron filmar, su reflexión es poca ya que no les preocupa que sean unos “vampiros” sino que las personas lo vean por lo que realmente son, es decir que el carro sigue siendo un punto de reflexión pero no para los personajes, sino para la industria y el espectador que ve la película sobre el tratamiento de la imagen y la avaricia de los personajes que son denominados como “vampiros” según los directores de Agarrando Pueblo, refiriéndose a los cineastas que se aprovecharon de la ley de sobreprecio para solventar las necesidades económicas y no artísticas.

Escena 6.

Tabla 8. *Qué sitio tan tenebroso.* Fuente: creación propia

Escena	P	Personajes	Movimientos Cámara	Descripción en el cuadro	Diálogos
6. Int. Carro. Día.	9	Director Gafas oscuras, esqueleto de rayas claras con blanco ajustado. Camarógrafo Camisa blanca Conductor Camisa blanca	Cámara A: Imagen B/N, Cámara a mano, P.M conjunto realizadores. Paneo hacia conductor P.M Paneo de vuelta a realizadores P.M conjunto Paneo conductor P.M	Director: da indicaciones al conductor, y camarógrafo, se asusta, descansa y hace finalizar la toma. Camarógrafo: filma las calles de Cali, el exterior del vehículo. Conductor: Conduce, reduce la velocidad, está pendiente de lo que dice el equipo de producción. Fondo: Casas y personas que miran hacia el carro.	Director: seguí más adelante, más adelante –se dirige al conductor- acá a este lado también, mirá a este lado –hacia camarógrafo- eso hermano Conductor: ¿Entonces nos bajamos o qué? Director (O.S): No, ¡no vas a parar! ¡No vas a parar!, no, yo no me voy a bajar aquí, no me bajo aquí. Equipo de producción (O.S): Esto está como... todo mundo está como controlado aquí mirá. Director: (Suspira) ah okay, corte pues, que sitio tan tenebroso hola, ¿ah? Equipo de producción (O.S): qué verraquera ¿no? Si uno baja aquí le roban la cámara pues. Director: ¡si hola!

El director y camarógrafo aparecen en cuadro a través de varios paneos realizados en cámara que van y vuelven, están en las sillas de atrás filmando un plano, es la primera vez que se ven los

realizadores en las escenas del carro ya que es necesario mostrar el temor que estos alcanzan al filmar las escenas, también se hace un acercamiento al modo de trabajo que sigue insinuando el alejamiento a las personas que quieren dar a conocer a través del documental. En las escenas que configuran el segmento de *Miseria* existe un miedo progresivo por parte de los personajes que no alcanza un punto tan alto como lo puede ser en esta escena y es debido a que en el carro expresan con mucha más libertad el sentir, aunque están asustados el carro les da seguridad y pueden acelerar cuando lo deseen, estas escenas siguen siendo un punto de pérdida de la realidad, las acciones siguen siendo algo exageradas, las personas mirando hacia la cámara al fondo hacen un guiño a la ficción y la puesta en escena, pero el movimiento de lado a lado de la cámara que permite ver al conductor y a los pasajeros asemeja un aspecto muy importante del documental que se enfoca más en el suceso que en la importancia del movimiento para generar alguna sensación o transmitir una idea, lo importante es mostrar determinada realidad, lo que da una abertura muy pequeña a elementos en el cuadro que pueden denotar un aspecto ficticio en el falso documental y aun así seguir pareciendo un documental, estos elementos igual tienen que tener una justificación clara del por qué es utilizado, como en esta escena o durante todo el cortometraje que mantiene un público o grupos de personas mirando hacia las cámaras para establecer una relación entre el director, la película y el espectador dentro del mundo cinematográfico y el manejo de la realidad.

Escena 8.

Tabla 9. *Faltan locos, mendigos, gamines....* Fuente: creación propia.

Escena	P	Personajes	Movimientos Cámara	Descripción en el cuadro	Diálogos
8. Int/Ext. Carro/Calles de Cali. Día.	12	Cali	Cámara A; B/N, Cámara en mano P.G travelling in. 1. Paneo derecha, 2. Paneo izquierda se detiene al frente. 2. Paneo Izquierda. 3. Paneo derecha se detiene al frente 4.Paneo derecha P.G Avenida. 5 paneo izquierda se detiene al frente.	Avenida principal, varios edificios, personas, buses.	Equipo de producción (O.S): ¿Lo tenemos? Director (O.S): Siquiera, bueno siquiera, bueno ya que nos falta ¿ah? ya tenemos... faltan locos, mendigos, gamines, qué más de miseria hay ¿haber? Cámara (O.S): El loco que nos tiró ayer Director (O.S): Si ese loco que se enojó... Bueno pero ya casi tenemos todo, es que hay que irse pa' Bogotá maestro acuérdesese Cámara (O.S): bueno pero se está acabando el material Director (O.S): En lo que más estamos gastando película es con esta cantidad de locos y gamines y con toda esa joda.

Mientras que en las anteriores escenas la cámara se enfocaba en el conductor o los cineastas, aquí se centra en la ciudad, en los aspectos poco visibilizados anteriormente y es la muestra de una ciudad normal, en la que transitan personas de diferentes estratos sociales, diferentes tipos de carros, diferentes texturas, colores, edificios, una ciudad conformada por diferentes formas, es decir que esta escena permite percibir que existen otros aspectos que se pueden tratar en la cinematografía nacional alejados de la miseria, mientras que Alfredo García insiste en filmar “...locos, mendigos, gamines...” dejando un reflejo de los cineastas de la época que insisten en filmar la miseria debido a una tendencia que está de moda en los mercados extranjeros, esto se ve apoyado por la cámara que busca desesperadamente otros focos, paneando de lado a lado, devolviendo el movimiento, manteniendo fijo un foco por instantes, es un constante movimiento que busca distintas perspectivas de la realidad, por otro lado el personaje principal sigue apoyando una progresión que va de realidad a ficción, es decir que el personaje va tomando posturas cada vez más ficcionales, más exageradas que van siendo menos creíbles y más descaradas.

Escena 10.

Tabla 10. *Un loco es el que nos queda faltando*. Fuente: creación propia

Escena	P	Personajes	Movimientos Cámara	Descripción en el cuadro	Diálogos
10. Int. Carro. Día.	16	Director Gafas oscuras, esqueleto de rayas claras con blanco ajustado. ESC 6 Camarógrafo Camisa blanca. ESC 6 Conductor Camisa blanca.	Cámara A; B/N. 1. Conductor P.M 2. Paneo Director y Camarógrafo. PM 4. Paneo Conductor. PM 5. Paneo Realizadores. PM 6. Paneo Conductor PM 7. Paneo Realizadores. PM 8. Paneo Conductor PM 9. Paneo Realizadores PM	Conductor: Conduce concentrado, escucha a Director. Está pendiente de sus alrededores. Director: da indicaciones a Camarógrafo y a conductor. Esta algo tensionado y mira a todo su alrededor. Camarógrafo: Filma por una ventana, corta y gira el mecanismo de la cámara. Fondo: muchas personas mirando hacia el carro, casas.	Director: Más despacio, más despacio, acérquese más a ellos, aquí, acérquese más, más despacio, eso, más, más, pará, avanzando suave, suave, pará aquí, eso... mirá, mirá, mirá... Bueno ya, corte, vámonos maestro, vámonos, entonces vámonos para donde las putas ahora, ¿a dónde queda eso? Conductor: en la once, en la once con cien. Director: Entonces no nos queda faltando si no un loco un loco es el que nos queda faltando, ¿vos sabés donde podemos buscar un loco? ¿Uhm?

El director en esta escena parece haberse calmado, y aunque sigue padeciendo miedo debido a que no se quiere bajar del carro y por lo menos preguntar cuáles son las problemáticas que padece el barrio por el que cruza, decide seguir lentamente para grabar a las personas que lo observan, en esta escena se demuestra que no le importa mucho los aspectos estéticos de la película que filma, el significado de lo que filma, ni las personas que filma, ya que no cuestiona qué es lo que graba el camarógrafo ni cuánto tiempo duran sus planos que parecen improvisados, solo filma con el afán de terminar la producción y grabar la miseria, el descaro sigue en aumento al preguntar por

un loco y un prostíbulo sin importar lo profundo del tema, es decir sin realizar ninguna investigación previa de la que parte el tipo de documental que intenta hacer como director.

Planteamiento de las escenas que conforman *Burbuja social*.

Es esencial ver este segmento como una *película de carretera* así como lo propone Yamid Galindo (2013) “Siguiendo el recorrido como en una *road movie*, – refiriéndose a la escena 10 - el taxi regresa a su búsqueda incesante de actores naturales para la película” debido a la constante utilización del vehículo dentro del cortometraje en donde se hace un guiño a la esencia metafórica de la película de carretera, el carro es un medio de transporte para mover a los documentalistas de lado a lado, pero también un fuerte símbolo de protección, en este caso contra quienes García y Sánchez consideran como miserables, agresivos, locos, mendigos y ladrones que pueden robarle la cámara si se bajan del carro o si cruzan despacio por determinadas zonas, este sentido es el que nombra a este segmento como *Burbuja Social*, el carro es la burbuja que no permite permear la miseria que existe en el país, que no permite mostrarla de una forma profunda y como un verdadero problema social, no solo en este aspecto se ve el género de carretera, también hay una progresión del personaje que lo hace cambiar, pero esta progresión no es psicológica, social o física, el personaje evoluciona del acercamiento realista a los cineastas de la época a un personaje sacado totalmente de la ficción que cada vez muestra más su descaro el cual es menos creíble teniendo en cuenta que un director de cine no mostraría su forma de ser de tal modo frente a una cámara. El *road movie* que se instauró en el cortometraje sirve como un creador de la relación que existe entre la ficción y el cine documental, por un lado el segmento de *miseria* es un acercamiento al documental de observación que se intercala constantemente con el segmento de *burbuja social* que se acerca al cine de ficción a través de la *road movie*, esa constante lucha es la que da partida a las siguientes escenas que rompen con el documental para acercarse a la ficción.

El espectáculo.

El cine en su desarrollo ha sido acusado muchas veces de ser un espectáculo antes que un arte, sobretodo en sus inicios en donde se veía como un juguete de feria, un objeto interesante que solo buscaba la atracción y el entretenimiento, a medida que se desarrollaban las tendencias artísticas del cine se fue creando una división que se denominaría como cine comercial y cine de autor, muchas veces enfrentándose, otras encontrándose, esto se puede hallar también en los textos de

Dziga Vertov en donde manifiesta el descontento que tiene con el cine argumental ya que lo consideraba como un cine de entretenimiento que se asemejaba más al teatro, al espectáculo, que a la realidad (Barnow, 2005) al encontrarse con este segmento de *Agarrando Pueblo* se pueden ver esos aspectos que critican al cine comercial, al cine de atracción, a la falsedad a través del mismo cine conjugando esos elementos que parten de los dos lados; el cine comercial manifestado a partir de la contextualización dentro de Colombia a través de la miseria y la explotación de esta, el cine de autor que se manifiesta a partir de la experimentación, el documental que se expresa a partir del acercamiento a la realidad y la ficción que sirve como expresión de la falsedad y la burla para exagerar la situación. Estos aspectos se ven mejor reflejados en este segmento aunque están en todo el cortometraje, en donde aquí se hace un acercamiento mayor al espectáculo y el desprendimiento de la parte artística, la reflexión o la investigación de un cine que no tiene mucha profundidad.

Las escenas que dan la configuración de esta secuencia tienen un acercamiento a la ilusión, al dinero, al engaño, a la estafa debido a que se descubren las intenciones de los personajes principales y deciden partir de la puesta en escena para engañar al espectador y así conseguir sus propósitos monetarios, la escenas son: 11, 12 y 13.

Escena 11.

Tabla 11. *La lengua que habla demasiado merece su castigo*. Fuente: creación propia

Escena	P	Personajes	Cámara	Descripción	Diálogos
11. Ext. Calles de Cali. Día.	17	Señor1 Sin camisa, banda en la cabeza que cubre los ojos, venda en la cintura, pantalón oscuro, alpargatas amarillas. Antorcha.	Cámara B; Imagen a color Cámara a mano, Señor1 PG movimiento lateral.	Señor1: está soplando fuego de una antorcha, el ésta de pie. Fondo: Varias personas mirando el espectáculo de Señor1, varios edificios, carrozas de madera, suelo sin pavimentar.	-
	18	Director Camarógrafo Señor1	Cámara A; B/N, cámara a mano 1 Movimiento lateral contrario al anterior plano. Camarógrafo, Director de espaldas PM. Señor 1 PG	Camarógrafo: mira a Señor1, carga la cámara en sus manos. Director: mira a Señor1. Señor1: habla mientras juega con su antorcha. Niño: mira de cerca la cámara (B). y de lejos cámara (A) Fondo: varias personas mirando, muros de ladrillo y cemento, piso sin pavimentar. Camarógrafo empieza a filmar.	Señor1: Ahora me voy a quemar una de las partes más delicadas de mi cráneo: los ojos, ahora voy a quemarme los ojos y saltaré dentro de una peligrosa barrera de puñales o clavarme con esos pequeños y peligrosos vidrios entonces la lengua que habla demasiado merece su castigo y yo pasaré a castigar la mía.
	19	Señor1	Cámara B; Imagen a color, cámara a mano, señor1 PM. ----- Paneo niños PM	Señor1: se inclina hacia atrás, acerca su antorcha a la boca, empieza a hablar. Juguetea con la antorcha mientras habla. Fondo: personas mirando el espectáculo Niños: sonríen a la cámara	Señor1: La gente dice que la candela no quema que la candela es de mentiras ¿por qué? El dice que se va a castigar la lengua a el que habla demasiado se la quema ----- Pero ¿qué pasa? la lengua sigue hablando.
	20	Señor1 Público	Cámara B; Imagen a color, cámara a mano, Señor1 P.G	Varios cuchillos pegados a un aro de acero, claqueta, varias personas de fondo mirando el espectáculo. Señor1: esta arrodillado en el piso moviendo pequeños vidrios con la mano desnuda sobre cartón.	Señor1: primero voy a hacer la revuelta o sea lo que llaman labrado con mi mano...
	21	Director Camarógrafo Señor1	Cámara A; B/N cámara a mano, seguimiento a Director y Camarógrafo PM. Señor1 PG ----- Seguimiento PM	Fondo: Personas mirando el espectáculo. Camarógrafo: prepara cámara, se va acercando a Señor1 se agacha y filma. Director: da indicaciones a Camarógrafo, se acerca a Señor1 y se agacha da indicaciones a Camarógrafo algo enojado. Señor1: está arrodillado en el piso, habla y revuelve los vidrios, toma algunos y se los restriega en la cara. Camarógrafo: Se levanta prepara cámara y se aleja de señor1 Director: se levanta, habla a camarógrafo, se aleja de señor1.	Señor1: totalmente desnudas... de la próxima manera... de esta forma ahora voy a pasar a lavar mi rostro o untar mi cara con estos pequeños y peligrosos vidrios... Señor1: De esta forma ahora voy a pasar a revolcarme como las serpientes se revolcan en los desiertos en su desesperada sed.
	22	Señor1 Director Camarógrafo	Cámara A; B/N Cámara a mano, Señor1 PG	Señor1: se revuelca en varios pedazos de vidrios, se levanta (Persona pasa para cambio de plano) Fondo: piernas de personas, niños.	-
	23	Público	Cámara A; B/N Cámara a mano, Personas PM conjunto.	Personas: Miran el espectáculo.	Señor1: De esta forma ahora voy a atravesar la peligrosa barrera de puñales...
	24	Público	Cámara A; B/N Cámara a mano, Personas PM conjunto. Arco de cuchillos	Personas: Miran el espectáculo.	Señor1: Pero primero déjenme descansar.
	25	Señor 1 Director Camarógrafo	Cámara A; B/N Cámara a mano, 1. Señor1 PA. 2. Zoom out PG seguimiento Señor1 3. Paneo Camarógrafo PA 4. Paneo Director PM.	Señor1: se prepara para atravesar el arco. Director: replica al equipo de producción. Señor1: Corre y atraviesa el arco. Camarógrafo: graba el salto. Señor1: pide la contribución monetaria. Director: hace señas para que se vayan al equipo de producción.	Señor1: Cualquier diez veinte centavos por mi trabajo con mucho gusto aprecio esto con lo que usted me ayuda y se reconoce lo que es el arte colombiano... esto es lo más fácil que yo hago ¿para qué? para yo meterme mi puñalada... Yo apreciaría una pequeña colaboración... No me tiren nada muchachitos... ¡Gracias por esos fuertes aplausos!... me colaboran con los diez, veinte centavos, vamos a ver.
	26	Señor1 Director Camarógrafo	Cámara A; B/N Cámara a mano, Camarógrafo, Director y Señor1 P.A (movimiento torpe al final)	Señor: Pide la contribución monetaria. Director: huye del lugar. Camarógrafo: huye del lugar.	Señor1: Una pequeña colaboración por mi trabajo, nadie da nada, vea, vea.
	27	Director Camarógrafo	Cámara A; B/N Cámara a mano, Camarógrafo, Director PG pedestal abajo PM	Director: sale de la multitud Camarógrafo: sale de la multitud se sube con director al carro, se van. Fondo: Niños mirando al equipo técnico subirse al carro, miran fijamente.	Camarógrafo: El material está muy bueno, lástima que se nos acabó rápido. Director: A mí me parece que no hay nada, entonces vámonos consigamos lo de las putas, vámonos para la 19 listo ya, perfecto.

Esta secuencia se expresa en una progresión de la puesta en escena, en un principio se configura una escena que se encuentra dentro de la realidad, es decir esta escena que parte de la búsqueda de un personaje que puede rayar con lo ficcional, que busca el entretenimiento a partir

del morbo que satisface de las personas del común a través de su cuerpo y la agresión de este sin sentir nada, aquí empieza a relucir la representación de la realidad a través de otro personaje que claramente se relaciona con el espectáculo, en esta escena se manifiesta que el cine puede ser utilizado como sólo un espectáculo a través de la representación de la sala de cine, los espectadores y lo que ven estos, estos conceptos están representados por el lugar rodeado de personas y una pequeña puesta en escena por parte del señor que hace el espectáculo, el espectador es el público que se encuentra allí presente observando y la *pantalla* es el acto que realiza el sujeto, pero claramente se puede relacionar más con un circo o un teatro, actos culturales que se acercan más al cine de ficción que al cine documental, por lo que esta progresión sirve para ir acercando el hilo narrativo del documental a la ficción de un modo inconsciente al espectador, sin que este perciba de un modo brusco el cambio de uno a otro, esta progresión también se empieza a implementar con el uso mayor de planos en blanco y negro que se evidencian en esta escena.

Por otro lado en esta escena se empieza a ver el recurso de la ficción en el documental del cual se aprovechan los personajes para falsear la realidad y hacer de esta una ilusión, en donde implica otro cuestionamiento frente al uso de las dramatizaciones en el cine documental que se ven con mayor profundidad en las próximas escenas, ya que en esta escena los cineastas a penas se dan cuenta que la ilusión en el cine puede facilitarles el trabajo en su documental de miseria.

Los personajes principales en esta escena se mueven en todas las direcciones, el director se muestra inquieto buscando su próximo ángulo, es como si hubiera descubierto un tesoro y está inquieto sin saber qué hacer con tanto oro, la burla sigue su constante en toda la película reflejando a los directores de la época del sobreprecio que al igual que Alfredo encontraron en la miseria un espectáculo del cual podían sacar su tajada y sin saber qué filmar simplemente buscaron como locos varios ángulos de un solo “espectáculo” sin un trasfondo concreto, en el final del acto y al igual que Alfredo, las personas que se aprovecharon del sobreprecio se hicieron los locos y no contribuyeron al “espectáculo” para que este siguiera su funcionamiento normal.

Escena 12.

Tabla 12. ¿Te cortaste? Ahora te doy para una cura. Fuente: creación propia.

Escena	P	Personajes	Cámara	Descripción	Diálogos
12. Ext. Calles de Bogotá. Día	28	Niño2 Chaqueta café, vestido claro, descalzo, cabello corto	Cámara B; Imagen a color; cámara en mano. Dos niños PG	Niño2: está de pie intenta quitarse la chaqueta pero no puede. Fondo: árboles, pasto, rejas, camino de piedras.	Director (O.S): bueno entonces miren en un momentico se van a ganar una plata
	29	Director Boina, chaqueta ajustada, jean oscuro, zapatos. Camarógrafo chaqueta con flecos, jean oscuro, zapatos.	Cámara A; B/N, cámara a mano. Camarógrafo, camarógrafo (de espaldas) público y niños (de frente) PG	Director: dirige la escena, hace quitarles los pantalones a los niños, le da indicación a Camarógrafo para que filme. Camarógrafo: posición de buen equilibrio, filma la escena. Niños: se están quitando la ropa de pie. Público: mira el acto de los niños Fondo: Edificio Air Panamá, árboles, luces de exteriores.	Director: Listo ya, la quitada de los pantalones ya la quitada de los pantalones ¡que hubo!
	30	Niños Todos están sin ropa, con unos calzones y son delgados Niño3 Cabello semi largo Niño4 Cabello largo Niño5 Cabello corto	Cámara B; Imagen a color; cámara en mano, seguimiento/Paneo Niño3 PA Paneo de vuelta seguimiento/Paneo Niño4 PG, Niño 5 se mete al cuadro. Paneo Niños PG	Niño3: está de pie, se sienta, se quita el pantalón y se tira al estanque, camina en el estanque. Niño4: espera indicaciones, se alista y se tira al agua de clavado, nada y se levanta cerca de la estatua Niño5: se tira al agua y nada. Niños: hay cuatro niños nadando en el estanque.	Director (O.S): Eso al agua, ¡que hubo!, eso, al agua eso, eso, y ¿el moreno? Okey, a ver ¡que hubo! al agua, al agua y ¿el otro? ¡Que hubo! eso, a ver listos, naden un poquito, y vienen por la plata, vengan, vengan.
	31	Niños Niño3 Niño4 Niño5	Cámara A; B/N Cámara en mano, Seguimiento/Paneo Niño5 y Niño3 PA Director y camarógrafo, niños en el agua PG	Niño5: Se levanta del agua, se seca la cara con las manos, se acerca a director y recibe el dinero. Niño 3: Se acerca a director, levanta la mano para recibir el dinero pero no le dan nada. Director: Dirige la escena, le da dinero a un niño.	Director: Miren la plata, a ver, eso, ¡que hubo! Director: Se la reparten entre todos, bien juiciosos.
	32	Niños Niño4 Niño5	Cámara B; Imagen a color; cámara en mano Paneo Público PG. Paneo Niños en estanque PG	Niño4: se tira al agua. Niño5: espera un momento, mira al director, mira el estanque, mira al director y se tira al agua de clavado. Niños: hay cuatro niños nadando en el estanque y buscando monedas, y otros cinco niños vestidos mirando. Director: tira monedas al agua para que los niños las atrapen.	Director (O.S): eso ¡a ver que hubo! ¡Que hubo! a encontrar la moneda, ah, bueno eso, vengase cuidado hay se cortan que... mire allá, cuidado que por ahí hay vidrios, ¡tan fácil tampoco hola!
	33	Director	Cámara A; B/N, Cámara en mano, Director PA	Director: da indicaciones a camarógrafo de finalizar toma, se acerca al estanque. Público: mira la situación del estanque.	Director: ya corte, corte, corte.
	34	Director Niños	Cámara A; B/N, Cámara en mano, Director Niño5 PG Seguimiento/paneo Director PG	Director: se acerca a Niño5, conversa con él, le toca el hombro, Niño5: se cortó, está sentado en el piso. Director: se aleja de niño 5, y empieza a tirar monedas al estanque nuevamente donde hay un niño.	Director: ¿te cortaste? Ahora te doy para una cura ¿ah? Si ahora, claro, bueno dejémoslo a él... Director: ¿Qué hubo?, yo te tiro una monedita. ¿Qué hubo? eso.
	35	Niño	Cámara B; Imagen a color, Niño PG	Niño: camina por el estanque con precaución recogiendo las monedas. Estanque: el agua es oscura hay una estatua en el medio.	Niño del Público: ¡pero nadando! Director: eso, entonces, ¿qué hubo?
	36	Director Niños	Cámara A; B/N, Cámara en mano, seguimiento/paneo Director Niño5 PG	Director: se aleja del estanque se acerca a Niño5, le da una moneda. Niño5: está sentado en el piso recibe una moneda de Director. Público: mira las acciones de Director, y están pendientes del niño que esta en el estanque todavía.	Director: y ¿tú qué a ver hombre? Dale, ¿ah? Bueno entonces mire tenga para la cura, tenga para la cura.
	37	Director	Cámara A; B/N, Cámara en mano, travelling lateral Público de espaldas PM, Director PG	Director: está dando monedas a un niño. Público: está alegando/criticando las acciones del director. Camarógrafo: está filmando.	Alguien del público (O.S): Eso para que le toman fotos aquí a estos muchachos, ellos siempre vienen aquí.
	38	Niños	Cámara B; Imagen a color, Niños PG	Niños: nadan en el estanque	Alguien del público (O.S): Eso es una cosa que todo el mundo se viene a enriquecer aquí...
	39	Señor2 Cabello semi largo, abrigo oscuro, camisa	Cámara A; B/M, Cámara en mano, Señor2 PM	Señor2: carga un cajón, critica las acciones del director. Público: Alegan entre ellos.	Señor2: ...en este país Público: ¡no sea bobo! Señor2: deje la brutalidad hombre. Público: ¿Quién los va a dejar?... siempre la misma pobreza.
	40	Niños	Cámara B; imagen a color, tild down Edificio- Niños PG	Niños: están jugando en el estanque.	Público: la misma violencia, la misma cosa Señor2: eso no es para aquellos. Público: Eso no tiene nada que mostrar. Director: Esa es la verdad es la realidad. Público: Dígame todo lo que pueda, diga
41	Señor2 Director Camarógrafo	Cámara A; B/N, Cámara a mano, Director, camarógrafo PG movimiento lateral/acercamiento	Director: está en cuclillas dirigiendo la escena Camarógrafo: está filmando en cuclillas a los niños que nadan en el estanque. Director: se acerca al público. Público: cuestionan el actuar de los directores.	Señor2: eso no es una realidad aquí vienen todos los gringos todo el que quiera es a vivir de ellos porque no hacen sino sacar libros y fotos y nunca les ayudan Público: déjelos filmar Señor2: Eso es una cosa mal hecha Público: Ya les pagaran ¡claro! pero ellos no vienen a ganar plata.	

			Director, Público PG.		Señor2: ¿Cuánto le están pagando ahí hombre?, ustedes creen que es que uno está cansado de ver todos los días las mismas cosas.
42	Niños	Cámara B; imagen a color Cámara en mano, niños PG tild up torre Colpatría.	Niños: están jugando en el estanque. Edificios: Torre Colpatría, Edificio World Service.	Público: están filmando algo de verdad hermano. Señor2: Que va eso no, eso es pura mierda. Público: ¿Por qué siempre filman tanta miseria tanta pobreza a ver?	
43	Público Director Camarógrafo	Cámara A; B/N, cámara en mano, Director, Camarógrafo PG ----- movimiento lateral, Señor2, Director, camarógrafo, PM ----- Señor3, Señor2 Director Camarógrafo (de espaldas)	Director: se acerca al público. Camarógrafo: se acerca al público, protege su cámara con las manos. ----- Director: defiende su posición, alega con las manos Señor2: Cuestiona el actuar del director. Camarógrafo: mira a Señor2 ----- Director: se retira del lugar sale de cuadro. Camarógrafo: se retira del lugar, hace seña a Director para que se vayan. Señor2: se queda de pie. Señor3: se mete en cuadro, grita y se devuelve.	Director: ¿Qué es lo que pasa? Señor2: No hombre, que eso no, no deben filmar así Director: Eso hay que filmarlo para que se dé cuenta la gente hombre Señor2: Eso ya lo conocemos nosotros hay esta la película de "Paco" hay esta el libro de José Gutiérrez, siempre los mismos documentales de siempre. Director: Pero es que esto hay que mostrarlo porque siempre esta esto Señor2: Si es que esa maricada no deberían hacerlo jamás Director: Pero es que usted no sabe qué película estamos haciendo nosotros tampoco. Señor 3: ¡Claro! ¡Un documental para llevar pa' afuera!	

La progresión de la que se hablaba anteriormente sigue en esta escena ya que los personajes no solo buscaron un sitio en donde pueden hacer de la realidad un espectáculo sino que ya alteran la realidad para que esta feria de miseria sea más emocionante, aquí hay que diferenciar la relación que existe entre la realidad cinematográfica en la que se pueden hacer unos ajustes a la realidad, y la alteración de la realidad para promover mentiras, por un lado un ajuste de la realidad en la cinematografía sirve para representar algo de lo que ya no hay evidencia visual, puede ser como lo hace Flaherty con la caza de morsas en *Nanook of the north*, ya que los esquimales no realizaban la acción cuando él estaba ahí para filmar por lo que se necesita de una representación, el problema radica cuando se abusa de la representación cuando la existencia del objeto a filmar existe y es accesible a este, esto sucede en esta escena (que también es una representación que está dentro de otra representación) en la que los dos personajes (director y camarógrafo) se cansan de realizar un cine de observación y empiezan a intervenir en la realidad pero para alterarla, ellos tiran monedas a los niños para que salten a recogerlas en el estanque dando a entender que ellos no tienen otro lugar en donde bañarse, por supuesto deja en evidencia la canallada de los cineastas al arrojar las monedas a los niños como si fueran unas marionetas dispuestas a hacer lo que piden, esto claramente está dentro de otra representación, la que realizan Mayolo y Luis Ospina en *Agarrando Pueblo*, en la que también se puede cuestionar el por qué no filmar a los cineastas que hacen este tipo de artimañas, pero claramente hay unos inconvenientes al hacer esto, la primera es que la sátira puede ser más útil a la hora de criticar un aspecto de la sociedad para que se deje de hacer, y es que en este cortometraje hay una clara exageración de los personajes que sirven para dejar en evidencia cómo se pueden llegar a ver estos cineastas,

quienes no quisieran parecerse a Alfredo, la segunda es que los cineastas tendrían otro comportamiento al estar frente a una cámara y en definitiva no se dejarían filmar, por lo que la representación que se hace en *Agarrando Pueblo* no es igual a la que se hace en *¿Un Futuro Para Quién?* ya que en la primera hay una justificación clara del por qué hay una representación, mientras que en la otra se utiliza cómo una forma fácil y vacía de hacer cine.

En estas escenas se evidencia la añadidura del dinero dentro del relato, la importancia que tiene este para los dos personajes, quienes no aportan (como en la escena anterior) o aportan muy poco (como en esta escena), la explotación se evidencia cada vez más, el dinero no se vuelve una necesidad sino una obsesión, por lo que esta representación sirve para dar a entender que los cineastas de la época explotaban la miseria sin dar nada a cambio, es decir que los personajes centrales de las películas que se realizaban no tenían ganancia alguna, a pesar de que la historia se basaba en ellos, era la vida de ellos la que estaba expuesta ante el mundo, sin recibir nada de lo que si ganaban los directores y productores, puede que no les tocara hacer nada a lo que están acostumbrados a hacer, sin embargo su imagen está siendo usada con un fin de lucro y esas monedas que tira Alfredo al estanque era lo que recibían estas personas (muchas veces un amague como hace Alfredo a los niños), una miseria tras otra es lo que deja en evidencia este cortometraje, la miseria del pueblo que vive en condiciones de extrema pobreza, la miseria del cineasta que da al pueblo después de explotarlo, la miseria del cine que existía en el país en donde el contenido y la técnica eran pobres, sin embargo el dinero estaba, pero al igual que Alfredo todo era usado para su beneficio personal y las pocas monedas que se soltaban eran para crear un cine mal intencionado.

Escena 13

Tabla 13. ¿Se aprendieron las líneas? Fuente: creación propia.

Escena	P	Personajes	Cámara	Descripción	Diálogos
13. Int. Dia. Cuarto Alfredo	44	<p>Director Desnudo, toalla en la mano</p> <hr/> <p>Director</p> <p>Presentador Camisa blanca, pantalón negro, anteojos, cabello corto, tabla agarra papel.</p> <hr/> <p>Presentador Actriz Camisa clara, cabello largo, pantalón grisáceo</p> <p>Niños actores Niña1 Vestido claro, medias blancas, cabello semilargo.</p> <p>Niña2 Overol</p> <hr/> <p>Productor Camisa a cuadros, pantalón claro, anteojos, cabello corto.</p> <hr/> <p>Presentador</p> <p>Actriz</p> <p>Niños actores</p> <p>Director Cami-buso rayas, pantalón claro.</p> <hr/> <p>Camarero Traje formal, chaqueta blanca pantalón oscuro, bandeja en sus manos</p>	Cámara A; B/N, cámara estática PG	<p>Director: Entra al cuarto mientras se va secando con una toalla, se sienta en la cama y contesta el teléfono en la parte izquierda del cuadro, cambia el teléfono de posición, se sigue secando la cara con la toalla, se levanta, se coloca la toalla en la cintura y abre la puerta.</p> <hr/> <p>Director: se sienta en la cama y continúa hablando por teléfono. Presentador: entra al cuarto, se sienta en la silla en la parte derecha del cuadro, mira al lado y toma un bocadillo, se acomoda, mira sus hojas y toma un lapicero, mira a director.</p> <hr/> <p>Presentador: lee en voz alta. Director: toma las hojas que tiene al lado y lee. (Suena la puerta) Presentador: se levanta y abre la puerta, conversa con alguien de afuera, cierra la puerta y habla con Director. Director: lee, conversa con Presentador, se levanta, recoge su ropa y se mete al baño Presentador: abre la puerta.</p> <hr/> <p>Presentador: saluda a la actriz, acaricia a los niños, da indicaciones a actriz. Actriz: entra al cuarto, sostiene a una niña en sus brazos, saluda a Presentador, escucha las indicaciones. Niños actores: entran al cuarto. Productor: entra al cuarto, mira y escucha las indicaciones que está dando Presentador.</p> <hr/> <p>Director: sale del baño. Presentador: se sienta. Director: pide que se cambien los actores. Actriz y Niños: entran al baño Director: se sienta y se acomoda la ropa, los zapatos Camarero: entra al cuarto, recoge unas botellas y unos platos. Productor: se sienta al lado del director, lee una revista Actriz y Niños: salen del baño. Director y Productor: se levantan. Camarero: se retira del cuarto. Director: se peina, se mira en el espejo y sale del cuarto. Presentador: se levanta. Todos: salen del cuarto. Productor: deja la puerta abierta.</p>	<p>Director: Aló, bueno gracias... Aló, ¿qué hubo?, si todo bien ¿mañana? Bueno, si hoy pensábamos ya terminar, espérate un momentico, espérate un momentico...</p> <hr/> <p>Ramiro: Ya quedó cuadrado eso. Director: aló si, si, era Ramiro, si quedó bien vamos a hacerlo sobre una familia, una escena final concluyente, es que nos gastamos una cantidad de película en otras cosas que... si, podemos usarla pa' otras vainas... no, no al contrario, queda bien, queda crítica, pero yo no creo que tenga problemas, si tiene problemas, pues qué, qué carajos en Europa ¿ah? okey, bueno, bueno, entonces... si yo le digo, yo le digo, bueno, chao, ¿ah? Bueno, hasta luego.</p> <hr/> <p>Director: ¿Qué hubo Arreglaste la vaina? Ramiro: No pues ya cuadré esto, quedó mucho más corto el corolario y le cambié la primera palabra, la primera parte queda así: "El corolario es casi inevitable proliferan los casos de abandono de familia..." Director: espérate un momentico, un momentico ¿Cómo es? Ramiro: "El corolario es casi inevitable proliferan los casos de abandono de familia, vagancia infantil, delincuencia precoz, demencia, mendicidad" espérate un momentico, llegó Javier con la familia, con la señora ésta que contrataron para hacer el papel de pobre. Director: A verdad, espérate un momentico. Ramiro: Buenos días como le va, Actriz: Bien gracias Ramiro: ¿Esos son los niños? Yo creo que están muy bien.... Lo que le toca aprenderse a usted es muy corto vea, son unas respuestas a unas preguntas que yo le voy a hacer, entonces son rápidas, son fáciles, entonces toca ir allá al sitio para que las repase y queden bien aprendidas. Productor: sí. Ramiro: Vea él es el director. Director: ¿Qué hubo? ¿Cómo le va? Productor: Ellos lucen muy bien. Director: ¿Trae la ropa? Actriz: Sí. Director: bueno por qué no se cambia ahí. Productor: mirá la ropa para el señor... y al señor lo vamos a recoger ahora apenas salgamos para filmar. Director: ¿el papel de marido de ella? Productor: sí Director: ¿se aprendieron las líneas? Si esa ropa está bien para mí ¿Entonces qué Ramiro? sigue que es que no te paré bolas, Productor: Yo creo que mira, otra cosa yo le tuve que dar quinientos pesos a la señora yo creo que con eso es suficiente. Director: yo solo he hablado con el hombre Productor: ah, bueno, okey. Ramiro: No pues se cambió fue alcoholismo por analfabetismo: "Los casos de abandono de familia, vagancia infantil delincuencia precoz, demencia, mendicidad, y analfabetismo" entonces quedó analfabetismo en vez de alcoholismo que se tenía al principio porque cómo esa fue la parte que tuvo problema en la filmación. Director: No es que eso fue un problema el verraco, estábamos filmando a esos vagos y salió uno con un palo ¡hermano! Productor: ¿Cómo le queda? ¿Quedó bien? Director: ¿Sabe qué? ellos desvistelos, cuando vayamos a hacer la toma los vuelves a vestir. Productor: Yo creo que si ahora si esa camisa no tiene ningún problema tampoco Director: ¿Todo está bien? Productor: Todo está bien Director: vámonos así.</p>

					<p>Productor: los peladitos quedaron muy bien. Director: voy a llamar a estos manes Productor: Si vámonos así entonces, bueno vámonos entonces que tenemos que irnos rápido, no venga la revista déjemela por aquí. Director: Bueno jóvenes en fila, si vámonos ya, que se acabó esta mierda. Camarógrafo: hola, nos quedan no más 400 pies de película Director: no, está bien con eso terminamos Camarógrafo: Bueno vamos o ¿qué? Director: nos vemos en el taxi, ya bajo. Camarógrafo: bueno lo espero.</p>
		<p>Director Camarógrafo Camisa clara, jean bota campana, zapatos.</p>	<p>Director: se ve en el fondo, aplaude eufóricamente, y camina lentamente en la habitación del fondo, se devuelve al cuarto, cierra la puerta, saca un objeto de un maletín y abre la puerta del baño. Camarógrafo: abre la puerta del cuarto. Director: se devuelve a donde esta Camarógrafo lo despacha y cierra la puerta, se mete al baño, deja algo en el inodoro, recoge algo de nuevo del maletín y aspira. Cuarto: tiene dos puertas (izquierda el baño, derecha la salida), una ventana, dos mesas madera, teléfono, silla, espejo, objetos personales regados en el cuarto.</p>		

La progresión en la que se toma la realidad como un espectáculo sigue su rumbo en esta escena en la que finalmente la ficción se establece en el documental como un todo, la realidad queda resumida en que existe miseria en el país dentro del relato de *¿Un Mundo Para Quién?* de resto sigue siendo un espectáculo ficcional en el que ya se involucra al actor para ratificar unas mentiras que salen de la imaginación ya que la investigación que realizan es tan absurda que el presentador cambia los términos “alcoholismo” con “analfabetismo” como si tuvieran alguna relación o fueran unos sinónimos que se pueden remplazar fácilmente y que finalmente se cambia debido a un inconveniente en la filmación, es decir que para ellos el significado de lo que dicen en los relatos cinematográficos no importa, lo que importa es filmar lo que sea, siempre y cuando esto sea fácil, por lo que esta escena representa un vacío de investigación en la cinematografía nacional de la época en donde el facilismo es la respuesta a las dificultades de la filmación, por ello la ficción termina siendo un elemento perfecto para la falta de investigación y el actor termina siendo como la atracción principal del espectáculo, una atracción que se disfraza de miseria para el público europeo, por lo que lo documental pierde toda su seriedad, el acercamiento a la realidad que intenta hacer Alfredo se pierde desde todo lado, la investigación se remplaza con la imaginación, la reflexión la remplaza con el espectáculo, lo artístico lo remplaza con lo superficial, todo se convierte en un cine con el fin de hacer dinero para unos pocos.

El manejo de cámara cambia totalmente en esta escena, el hecho se centra en que la cámara se queda totalmente quieta, como si fuera invisible para los personajes, por lo que el cortometraje hace su ruptura para acercar el espectador a la ficción mientras el relato se va tornando más cercano a la realidad en su coherencia, en su reflexión, la puesta en escena es cada vez más significativa, el cuadro se vuelve en un vaivén de personajes que entran y salen del cuarto

dividido en dos puertas, una que va al baño, la otra que va al corredor y al fondo del corredor otra puerta abierta, como si esta habitación fuera el todo de *Agarrando Pueblo* en donde se muestra una parte (el cuarto), al fondo hay otra parte (el corredor) y pasando más allá hay otra parte (la habitación del fondo) mientras los personajes se mueven en los distintos sectores como si saltaran de dimensiones complementando toda la película, por un lado está el baño en donde los personajes se tornan como las personas que realmente son (Carlos Mayolo), mientras que en el cuarto sucumben en la representación (Alfredo) y en el corredor a lo que son los dos personajes (un director de cine) al igual que la actriz quien está actuando y dentro de esta actuación tiene que hacer otra representación, por lo que en todo el cortometraje hay una representación dentro de otra que refleja el cine de un modo coherente y profundo.

Planteamiento de las escenas que conforman el *Espectáculo*.

Mientras la película de Alfredo se convierte en una maraña de imágenes que no tienen sentido, que se aleja del documental, *Agarrando Pueblo* va adquiriendo un lenguaje muy profundo, a medida que transcurre se acerca más a la realidad, a una profunda reflexión del cine, de la maquinaria insensible que puede llegar a ser la industria cinematográfica que se exime de su lenguaje para proporcionar evolución a la industria y no a el contenido, esto lo hace a través del uso de la ficción, el documental y la experimentación en donde el concepto de falsedad toma un rumbo que acompaña a la realidad para rebelarla de una forma satírica.

Este segmento prepara todo un condicionamiento para llegar al planteamiento de la falsedad que existía en el cine nacional de la época, planteamiento que se ve a profundidad en las siguientes escenas y aunque el espectáculo es el principal trampolín para llegar al objetivo final de la avaricia de los cineastas que hacían cine únicamente por el dinero, ya que allí es donde está el mercado al cual quieren llegar, la falsedad es la que finalmente permite que estos cineastas accedan a esos mercados gracias a sus intenciones mentirosas de hacer un cine crítico y así como dice Alfredo: "... no, no al contrario, queda bien, queda crítica, pero yo no creo que tenga problemas, si tiene problemas, pues qué, qué carajos en Europa..." por lo que si hay algún inconveniente se envía la pieza a mercados extranjeros para obtener ganancias, en donde la miseria terminaría siendo un espectáculo que vende, pero las personas que están afectadas por ella terminarían quedando como el niño que se cortó con el vidrio, con una moneda para la cura.

La falsedad.

Este concepto es necesario para vender la atracción llamada miseria, ya que es en donde se sigue manteniendo a un público constante que siente la necesidad de sentirse mal por las demás personas, el espectador al ver una película sobre la miseria puede curar ese sentimiento negativo para seguir su vida común y corriente “Estas deformaciones estaban conduciendo al cine colombiano por una vía peligrosa pues la miseria se estaba presentando como un espectáculo más, donde el espectador podía lavar su conciencia, conmovirse y tranquilizarse.” (Mayolo y Ospina, 1977) por lo que la falsedad radica en planteamientos mentirosos de una crítica profunda en los relatos cinematográficos de la época y que se ve reflejado en el cortometraje a partir de la puesta en escena que ya termina siendo una casa al azar, unos actores disfrazados y un texto sin investigación, estos elementos buscan plantear una reflexión que no es profunda por lo tanto termina siendo falsa ya que Alfredo como director no la siente de una manera sincera, además *Agarrando Pueblo* que en la escena anterior rompe con el camuflaje de documental para entrar en la ficción en esta escena profundiza sobre la falsedad mostrando al público la esencia del *falso documental*.

Este segmento reúne unas escenas que son continuas, tienen espacios y tiempos similares por lo que es una secuencia aunque igualmente se dividen para analizar las escenas individualmente, las escenas son: 14, 15, 16, 17 y 18.

Escena 14 y 15.

Tabla 14. *Pero si aquí no es*. Fuente: creación propia

Escena	P	Personajes	Cámara	Descripción	Diálogos
14. Int/Ext. Carro/Calles de Cali. Día.	45	Casas Distintos tipos de casas	Cámara A; B/N travelling lateral PG	En la escena se ven distintos tipos de casa, personas mirando hacia la cámara A, los sonidos y diálogos dan a entender la posición de la cámara en un carro y se detiene finalmente en una casa de madera.	Director: a la izquierda si, aquí a la izquierda, como que por aquí no es, segui derecho, segui derecho, acá todos estos barrios son igualitos, más adelante, más adelante, siga más adelante, aquí había una casa parecida a esta, más adelante, segui derecho, Equipo de producción: Es de madera la casa. Director: aquí
15. Ext. Calles de Cali. Día.	46	Equipo de producción Director Lente que cuelga en su cuello, agarra papel. Camarógrafo Canguro, exposímetro.	Cámara A; B/N Paneo Equipo de producción PG	Equipo de producción: se baja del carro y camina hacia la puerta de la casa Director: mira por el lente hacia la casa	Productor: Pero si aquí no es Director: No importa esta nos sirve yo creo...
	47	Director	Cámara A; B/N Cámara estática, ojo PD	Director: mira a través de un hueco que hay en la pared.	-
	48	Casa	Cámara B; imagen a color, Casa madera PG Travelling lateral Casa de madera PG	Hay un hueco rodeado de madera que permite ver la casa, luego de finalizar el movimiento de cámara se ve otro hueco. La casa está hecha de madera y latas tiene algunas llantas, pasto, algunas plantas y está rodeada de dos casas de ladrillo, tiene un amplio jardín.	-
	46.1	Equipo de producción	Cámara A; B/N cámara estática, Equipo de producción PG	Director: golpea la puerta y da indicaciones al equipo de producción que esta fuera de cuadro. Camarógrafo: mira a través de un hueco	Director: no queda nadie ¿ah? Camarógrafo: ¿no hay nadie?

				Fondo: hay varias personas mirando al equipo de producción.	Director: Vamos entonces bajémonos, saquen la cámara, saque la cámara maestro, vamos a filmar sonido directo, caminen, vamos.
--	--	--	--	---	--

Estas escenas empiezan mostrando el concepto en la búsqueda de una casa que nadie del equipo de producción sabe cuál es, al ubicar la cámara en una casa que no deja ver sino la textura de madera vieja, el director decide que es esa casa la propicia para filmar, la selección de esa casa radica en que está sola, a diferencia de las otras que se pudo observar con anterioridad y en que tiene una textura deteriorada en su exterior, por lo que la selección de la realidad hace parte de la falsedad, es decir que la falsedad se establece al ignorar otros factores a los que se puede acudir para la información, como lo pudieron haber sido las otras casas, que en cierta medida pudieron establecer una crítica profunda, ya que esas personas que estaban en la calle pueden manifestar su inconformidad con el rumbo o las políticas del país, por lo que esta escena termina siendo una negación al pueblo para la manifestación de sus propios problemas, por otro lado se empieza a implementar el uso del plano detalle o el primer primerísimo plano, en donde se ve el ojo a través de un hueco en la madera, en donde se puede establecer la referencia al cine-ojo y a la documentación del cine como objeto de representación, acercándose al falso documental como un género que aborda el cine desde una manera reflexiva.

Escena 16.

Tabla 15. *Hay que filmarlos como viven*. Fuente: creación propia

Escena	P	Personajes	Cámara	Descripción	Diálogos
16. Int. Casa de Luis Alfonso. Jardín. Día.	49	Equipo de producción Actores: Camiseta blanca algo vieja, pantalón claro. Mujer Camiseta clara con bordes blancos, falda, cabello suelto. Niños Solo tienen ropa interior.	Cámara A: B/N Cámara estática, Equipo de producción PG	Director: entra empujando la puerta, mira por el lente que tiene en su cuello, da indicaciones al presentador, llama a los actores, y da indicaciones al equipo de producción se acerca a la cámara y mira a través de su lente por todo lado como si fuera un círculo. Camarógrafo: lleva su cámara y un exposímetro, mide la exposición de la actriz, ajusta su cámara, se acerca a la cámara A; y mide la intensidad de la luz, atravesándose en el cuadro junto con Director, salen de cuadro. Equipo de producción: acomodan la otra cámara, trípode, claqueta y dos maletines. Policía: lleva un maletín y lo deja en el suelo. Actores: llevan los niños en los brazos, se posicionan en donde indica el director, reciben instrucciones de director y presentador. Fondo: hay personas observando al equipo de producción.	Director: Yo creo que aquí se puede hacer todo, aquí ponen, ponemos la familia aquí, hacemos lo de la entrevista... la familia por favor, la familia, el trípode lo ponen aquí, ahí el trípode Productor: ¡Ya la cámara para hacer sonido directo! Director: ¿Bueno listo no? Entonces ¿Ensayaron bien no? Presentador: vamos a volver a ensayar. Director: Repasen, repasen... ¿listo allá la cámara? ... Vamos a repasar la entrevista. ¿Ya? Okey Director: hay que filmarlos como viven ole, ¿ah? ¿Vamos?

El trabajo que se inició como un documental en el que eran dos personas las que filmaban todos los planos se tornó un trabajo ficcional debido a que se manejan unas posiciones, se realizan unos ensayos, hay mucho más personal y equipo de rodaje, dejando claro la posición del *falso documental* con el acercamiento de Alfredo y Sánchez al cuadro para mirar la casa a través de sus instrumentos que sirven para la creación cinematográfica, estos reflejan el perfeccionamiento del ojo a través de la *máquina* como lo denominaba Vertov, siguiendo con el referente de la representación del cine a través del mismo cine, que en este caso el tema se centra en el cine como industria en un contexto colombiano. Al finalizar esta escena Alfredo a penas se interesa en saber cómo viven las personas que padecen la pobreza: “hay que filmarlos como viven ole, ¿ah? ¿Vamos?” haciendo de esto su mayor acercamiento a la investigación por lo que Agarrando Pueblo sigue con su discurso satírico de un modo muy inteligente.

Escena 17

Tabla 16. *La cuestión de los detalles*. Fuente: creación propia

Escena	P	Personajes	Cámara	Descripción	Diálogos
17. Int. Casa de Luis Alfonso. Cuarto. Día.	50	Director Camarógrafo	Cámara A; B/N Cámara en mano, seguimiento/paneo Director y camarógrafo, PM.	Director: da indicaciones del plano que se va a filmar, se acerca minuciosamente a los objetos que va a filmar, se mueve de izquierda a derecha en el cuadro. Camarógrafo: recibe indicaciones de lo que va a filmar, mira de cerca los objetos. Mide la luz dos veces, y camina de izquierda a derecha en el cuadro. Director: se devuelve a donde empezó el plano, se limpia la cara y da las indicaciones para que empiece a filmar del mismo modo como se había planteado, ayuda a guiar la cámara. Camarógrafo: se devuelve junto con Director y ajusta la cámara, empieza a filmar moviéndose lateralmente de izquierda a derecha en el cuadro Cuadro: en el cuadro se ven algunas ollas en el primer término, y al fondo los palos de madera que sostienen el techo y unas telas y ropa. SONIDO de la cámara filmando.	Director: Yo creo que lo mejor es hacer como bien cerca de todas estas texturas, de todo lo que tienen, todo esto lo que es la cultura de la miseria que dice Lewys todo eso... ¿ya? y terminas aquí en esta olla y luego pasas a la otra ¿ya? Camarógrafo: sí. Director: Entonces listo hagámosle... ¿ya? ¿Listo? Camarógrafo: ya. Director: ¡Cámara! que hubo.
	51	Objetos	Cámara B; imagen a color, cámara en mano, Travelling lateral, objetos de Luis.	SONIDO de la cámara filmando. Ollas con comida en ellas y un asador en ladrillo y madera	-
	52	Director Camarógrafo	Cámara A; B/N, cámara en mano fija, Director y Camarógrafo PM (atrás)	Camarógrafo: mide la luz con el exposímetro, da sugerencia al director, y recibe indicaciones de Director, comienza a filmar Director: mira el espacio, niega sugerencia, y da indicaciones a Camarógrafo para filmar, mira con su lente los objetos de una mesa.	Director: Yo creo que lo mejor que se puede hacer aquí es seguir con lo que mismo de allá afuera Camarógrafo: Yo creo que sería mejor un plano general. Director: ¿Un plano general? Camarógrafo: Sí, ya hicimos detalles Director: Sí, empezamos un plano general pero de todos modos la cuestión de los detalles ¿eh? las cosas, los objetos, mira aquí el periódico, y terminas en los zapatos ¿ya? es que el tipo es zapatero, yo creo.
	53	Objetos	Cámara B; Imagen a color, cámara en mano, paneo PG	SONIDO de la cámara filmando, hay unos zapatos (tacones) y olla en una mesa, unos periódicos de EL PAIS, una cama, sobre ella hay unas telas, hojas, arriba de la cama hay unas telas y plásticos colgados, en la otra mesa hay zapatos, una almohada y telas.	-
	52.2	Director Camarógrafo	Cámara A; B/N, cámara en mano fija, Director y Camarógrafo PM (atrás)	SONIDO de la cámara filmando Camarógrafo: realiza un movimiento de cámara (Pedestal abajo). Director: mira a través de su lente los zapatos.	-

	53.2	Objetos	Cámara B; Imagen a color, cámara en mano, pedestal abajo, zapatos PD	SONIDO de la cámara filmando Zapatos de distintos tipos, tela de con motivo de flores, unos zapatos ordenados en fila de color café con azul y otros intercalados de café con rojo	-
	52.3	Director Camarógrafo	Cámara A; B/N, cámara en mano fija, Director y Camarógrafo PM (atrás)	Camarógrafo: se levanta, y asiente las preguntas del director. Director: le toma el brazo a Camarógrafo. En su mano sostiene el lente	Camarógrafo: listo ya Director: ¿todo bien? Camarógrafo: sí claro Director: quedó seguro los zapatos bien y todo Camarógrafo: está bien. Director: Bueno entonces vámonos.

El descaro de los cineastas llega a su pico más alto en esta escena, en donde abusivamente ingresan a la casa de una persona sin su autorización y deciden filmar toda su intimidad, por lo que esta escena se convierte en el deterioro total de lo que podría ser un realizador de cine quien se convierte prácticamente en un paparazzi que simplemente busca el morbo en la intimidad de las personas de un modo sónico y descarado en donde al igual que la escena 5 la porno-miseria se deja ver con la selección de los tipos de plano y la búsqueda depravada de la textura que hacen los dos personajes con los planos detalle como la satisfacción que yace de ver texturas viejas, demacradas, corroídas y deterioradas dentro de un contexto decaído de la sociedad, esto implica una exageración en la representación que hace Agarrando Pueblo ya que es poco probable que algún cineasta intente captar con tanto fervor la miseria de un modo tan deplorable, sin embargo esta exageración de la realidad propone la relación que existe entre la pornografía y la miseria manifestada en la consolidación de una tendencia que surge de la ley de sobreprecio que se tiene que analizar como un mecanismo que está llegando a propiciar ese aprecio por la explotación de la miseria como la hace Alfredo.

Escena 18.

Tabla 17. *¡Abri los ojos que te están filmando!* Fuente: creación propia.

Escena	P	Personajes	Cámara	Descripción	Diálogos
18. Int. Casa de Luis Alfonso. Cuarto. Día.	54	Director Camarógrafo Equipo de Producción Actores	Cámara A; B/N, cámara fija, paneo/seguimiento Director PG, paneo/seguimiento Director, Camarógrafo2 Productor, Policía PM	Director: camina hacia los Actores, da indicaciones, toca el hombro del presentador y se dirige a donde está la cámara en el trípode Camarógrafo: camina hacia donde está la cámara en trípode y sale de cuadro. Actores: sostienen a los niños en los brazos y reciben instrucciones. Presentador sostiene un micrófono y una registradora de sonido, asiente recibiendo las instrucciones y da una palmada en la espalda a Director. Productor: está de pie detrás de cámara esperando al director. Espacio: el lugar está lleno de llantas usadas en todo lado, algunas matas, pasto alto, un barril que dice "Aseo"	Director: estoy cansado ya ¿si quedó bien la vaina de la olla? Camarógrafo: Hay quedó buen material Director: Okey, entonces ya no es carpintero sino zapatero, zapatero, en la preguntan ¿no? Entonces es la escena final conclusiones perfectas y todo ¿no? ¿Listos? Productor: Rápido hermano que el problema es la hora Director: ¿Entonces listos? ¿Listos? ¿Ya? ¡Grabadora!
	55	Actores Actriz Camiseta amarilla falda fucsia, tez trigueña. Actor	Cámara B; imagen a color, cámara fija, Presentador, Actriz y Actor PM	Claqueta: el futuro para quién, escena final, Director: Alfredo García, Camarógrafo: J Maigret, Exterior, Productor: Roberto Hurtado. Asistente de dirección: coloca la claqueta en cuadro y sale por el lado derecho del cuadro.	Director (O.S): ¡Cámara! ¡Claqueta! Asistente de dirección: ¿El futuro para quién? escena final toma uno.

	Camiseta blanca, pantalón beige, bigote cabello largo, tez trigueña. Niños Solo con interiores Presentador Camisa blanca con bolsillos, camiseta blanca, gafas, micrófono, grabadora	zoom out Presentador, Actor y Actriz PA	Presentador: espera la señal de Acción para empezar la entrevista, mira a la cámara B. Actores: sostienen a los niños en los brazos, una niña muerde algún objeto, responden preguntas Espacio: matas en primer término, la casa de fondo, llantas apiladas al fondo.	Presentador: ¿Usted vive aquí? Actor: desde hace nueve años Presentador: ¿Cuántos viven en esta casa? Actriz: Pues aquí vivimos mi esposo las dos niñas y dos primas que tuvieron que venir del campo, aquí vivimos seis.
54.2	Director Camarógrafo1 Equipo de Producción	Cámara A; B/N, cámara fija, Equipo de producción PM	Equipo de producción: miran la interpretación de los actores. Director está al lado de la cámara, Productor, al lado contrario de la cámara, Camarógrafo1 está sentado en la esquina y Asistente de dirección esta recostado contra la pared de ladrillo Camarógrafo2: filma la puesta en escena.	Presentador (O.S): ¿Su esposo en qué trabaja? Actriz (O.S): él no trabaja Actor (O.S): Yo soy bolantero ¿no? pero se me robaron la herramienta, el otro día se metieron por ahí y se robaron todo...
55.2	Actores Presentador	Cámara B; imagen a color, cámara fija, Presentador, Actriz y Actor PA ----- Zoom in, Presentador, Actriz y Actor PM ----- Zoom out, Presentador, Actriz y Actor PA	Actor: sostiene a la niña mientras termina de contestar la pregunta. Presentador: pregunta dirigiéndose a Actriz. Actriz: responde la pregunta. Niñas: la niña le da un palo a la otra niña para que lo muerda. ----- Presentador: pregunta dirigiéndose a la Actriz Actriz: responde seca. Presentador: pregunta dirigiéndose al Actor. Actor: responde seco. Presentador: pregunta dirigiéndose a Actriz. ----- Actriz: responde la pregunta. Presentador: se posiciona en el centro de la imagen y él les da la espalda a los actores, se acerca el micrófono a la boca y empieza a hablar dirigiéndose a la cámara.	Actor: claro que yo de vez en cuando voy a la carpintería ¿no? Presentador: ¿sus niños han padecido algún tipo de enfermedad? ----- Actriz: los niños estuvieron enfermitos, tuvieron granos en todo el cuerpo y fiebre Presentador: ¿Están vacunados contra la viruela? Actriz: No señor Presentador: ¿Usted sabe leer y escribir? Actor: No señor Presentador: y ¿usted señora? Actriz: No tampoco ----- Presentador: ¿Piensan tener más hijos? Actriz: Pues uno no sabe ¿no? Presentador: El corolario es casi inevitable...
56	Señor 3 Abrigo verde oscuro, pantalón negro, cabello despeinado. Niños 3 Niño sentado Abrigo beige, pantalón oscuro, camiseta blanca, descalza. Niño acostado Buzo azul con rayas blancas, pantalón café claro, camiseta blanca.	Cámara B; Imagen a color, cámara en mano, Señor3, 2 niños PG	Señor3: esta recostado contra la pared en el piso, carga en sus manos a un niño, al lado tiene una bolsa sucia. Niños: un esta acostado en el piso, sobre una manta, el otro niño esta con la mano en la boca	Presentador (O.S): proliferan los casos de abandono de familia...
57	Niños4	Cámara B; Imagen a color, cámara en mano, 6 niños PM	Niños miran a la cámara mientras sonríen, y otros miran fumar a uno de los niños	Presentador (O.S): vagancia infantil...
58	Niños5	Cámara B; Imagen a color, cámara en mano, 2 niños PM	Dos niños pelean al frente del edificio world service	Presentador (O.S): delincuencia precoz...
59	Anciana2	Cámara B; Imagen a color, cámara en mano, 2 niños PG	Anciana2 camina por la acera.	Presentador (O.S): demencia...
60	Anciano3	Cámara B; Imagen a color, cámara en mano, Anciano3 PG	Anciano3: tiene la pierna herida y esta con la mano levantada.	Presentador (O.S): mendicidad...
55.3	Actores Presentador	Cámara B; imagen a color, cámara fija, Presentador, Actriz y Actor PA	Presentador: se posiciona en el centro de la imagen y él les da la espalda a los actores, habla y se dirige a la cámara.	Presentador : y analfabetismo y en un plano más amplio ...
61	Público	Cámara A; B/N, paneo Público.	Público: Hombres, mujeres y niños, de distintas clases sociales, que ven a través de los huecos de madera la filmación que se lleva a acabo	Presentador (O.S): se trata de una gigantesca masa humana, que no participa ni en los beneficios de su nación...
55.4	Actores Presentador	Cámara B; imagen a color, cámara fija, Presentador, Actriz y Actor PA	Presentador: se posiciona en el centro de la imagen y él les da la espalda a los actores, habla y se dirige a la cámara.	Presentador: ni en las decisiones políticas y sociales...
54.3	Director Camarógrafo2 Equipo de Producción Luis Alfonso Camisa polo fucsia, cabello largo, barba y bigote, pantalón oscuro	Cámara A; B/N, cámara fija, Equipo de producción PM	Equipo de producción: miran la interpretación de los actores. Director: balbucea el texto que dice el presentador mientras mueve su mano. Luis Alfonso: entra a su casa y mira a Director y la cámara. Director: mira de reojo a Luis, vuelve a mirar a Luis con mayor fijación.	Presentador (O.S): víctima de un conjunto de circunstancias, de un sistema, no puede hacer nada significativo para crear las condiciones, su desidia a veces, a veces su estado de ignorancia forzoso, a veces la urgencia dramática de ganar el sustento, a veces todos estos factores juntos
55.5	Actores Presentador Luis Alfonso Actores Presentador	Cámara B; imagen a color, cámara fija, Presentador, Actriz y Actor PA Luis Alfonso PM	Presentador: se posiciona en el centro de la imagen y él les da la espalda a los actores, habla y se dirige a la cámara. Actores: miran al suelo, Actor codea a Actriz. Luis Alfredo: se atraviesa en el centro del cuadro, saca la lengua y toca su cabello con las dos manos	Presentador: y otros, impide al hombre a la mujer, al joven marginal hacer oír su voz y ¿Qué pasó? ¿Qué pasó con este tipo? ----- Luis Alfonso: ¡ah con que agarrando pueblo! ¿No? Solo vienen a filmar aquí para hacer reír a los demás por allá lejos.

			Presentador y Actores: se hacen en la parte izquierda del cuadro y miran a Luis.	
54.4	Director Camarógrafo2 Equipo de Producción Luis Alfonso Actores Presentador	Cámara A; B/N, cámara fija, Equipo de producción PM Pano rápido, Luis, Presentador, Actores PA	Director: alza la mano expresando su desacuerdo. Camarógrafo: está sentado (en el anterior plano no lo estaba) al frente del productor, también levanta su mano en modo de protesta Luis: mira hacia atrás y luego hacia adelante suyo, se señala así mismo con sus manos. Presentador: hace señal de reclamo con su brazo, mira a Luis. Actores: se mantienen cerca de Presentador mirando a Luis.	Director: ¡Corte! Camarógrafo: ¡Se cagó la toma! Productor (O.S): ¡hey, señor! por favor usted se corre que estamos filmando una película Luis: ¿Quién? ¿Quién yo? Productor (O.S): ¡Si usted! ¡Se quita!
62	Público Niños	Cámara A; B/N, Travelling lateral, Ojos de niños PD	Niños: miran la disputa. La madera deja ver únicamente los ojos de los niños a través de un hueco.	Luis: ¿Cómo así que me quite? ¿A dónde creen que han llegado ustedes?
54.5	Luis Alfonso Actores Presentador Productor Luis Alfonso Actores Presentador	Cámara A; B/N cámara en mano, Luis, Presentador y Actores PA Pano/Seguimiento Luis PG	Luis: mira al suelo, levanta su mirada y agita sus dos manos. Actores y Presentador: miran las acciones que realiza Luis. Policia: se introduce al cuadro Luis: encoje los brazos Policia: coloca sus manos en la cintura Luis: agita sus brazos Policia: trata de tomarle el brazo a Luis Luis: empuja se suelta y empuja a Policia Actores y Presentador: huyen Actores por derecha y Presentador izquierda. Policia: huye de Luis. Luis: camina de izquierda a derecha y vuelve otra vez a la derecha en el cuadro dando la espalda a Productor Productor: se acerca a Luis Presentador: sale de cuadro. Luis: voltea a mirar al Productor y cruza sus brazos Productor: toma un brazo de Luis y lo suelta Luis: mira hacia el cielo Actores: están al fondo del cuadro mirando las acciones de Luis y Productor.	Productor: Señor le estamos pidiendo el favor Luis: El favor de qué Productor (O.S): Hey, guardia, vaya a ver qué le pasa a ese tipo Policia: Señor ¿por qué no me hace el favor y se sale? que estamos grabando una película Luis: Y ¿Por qué no se van a hacerla a otra parte? Policia: ¿Por qué no se hace atrás como los demás? Luis: ¡eh hombre! ya no puede estar ni uno tranquilo en su misma casa ¡hombre! Productor: Buenas tardes yo soy el productor de esta película ¿Usted vive aquí? Perdón por habernos metido aquí a su casa, pero tenemos un problema el verraco de luz y si no terminamos la película rápido nos fregamos...
63	Público Niños Mujer	Cámara A; B/N, Travelling lateral, Ojos de niños PD (Contrario al 62) Zoom in ojo Mujer PD	Niños: miran la disputa. La madera deja ver únicamente los ojos de los niños a través de un hueco. Una niña se refriega el ojo. Señora: mira hacia la cámara	necesitamos terminar la película aquí Luis: y ¿por qué aquí?
54.6	Productor Luis Alfonso Actores Camarógrafo	Cámara A; B/N, acercamiento PG – Luis Productor PM	Productor: le toca el hombro a Luis Luis: se sacude no se deja tocar, mira al piso Actores: en el fondo arrinconados mirando Cámara	Productor: por qué sabía usted que su casa fue escogida entre muchas, más del veinticinco por ciento de las casa de los colombianos es igual a la suya
64	Público Hombres	Cámara A; B/N, cámara en mano fijo Hombres PM	Hombres: miran por fuera de la casa por encima de la pared de madera.	Luis: y si hay tantas
65	Público Joven	Cámara A; B/N, cámara en mano fijo Joven PP	Joven: mira hacia la cámara A	Luis: ¿por qué esta?
54.7	Productor Luis Alfonso Actores Camarógrafo	Cámara A; B/N, cámara en mano Luis, Productor PM	Productor: saca dinero de su bolsillo Luis: mira al suelo, mira al productor y sacude sus manos Productor: juguetea con el dinero Luis: sacude sus manos, las levanta Actores: en el fondo; Actriz se sale de cuadro le pide la niña a Actor, Actor se queda. Productor: muestra el dinero a Luis Luis: rapa el dinero a Productor.	Productor: no, arreglemos esto amistosamente Luis: a ver ¿cuánto valgo yo? Productor: no se trata de comprar a nadie tampoco hombre Luis: a ver ¿cuánto cree que valgo yo? Productor: vea hombre arreglemos esto por las buenas rápidamente, usted se gana unos pesos aquí hombre Luis: sabe que puede hacer usted con este dinero...
66	Público Niño	Cámara A; B/N, cámara en mano Niño PP	Niño: se ve a través de un hueco de una lata, primero asoma su boca luego el ojo	Luis (O.S): esto vea, vea
67	Público Niño	Cámara A; B/N, cámara en mano zoom out Niño PP	Niño: se ve a través de un hueco vertical entre dos maderas, sonríe.	-
54.8	Productor Director Luis Alfonso Actor Camarógrafo1	Cámara A; B/N, cámara en mano Luis, Productor PG	Camarógrafo1: esta agachado filmando, mirando por el visor de la cámara Director: esta agachado pero encima de camarógrafo, mirando a Luis Actor: mira sorprendido a Luis. Luis: les da la espalda a la cámara B y al equipo de producción, y se desabrocha y toma su pantalón de la cintura.	Luis: vea...
55.6	Luis Cordón que sostiene sus pantalones	Cámara B; Imagen a color, cámara en mano, Luis PG	Luis: se baja el pantalón, se agacha, muestra sus nalgas a la cámara B, se limpia el trasero con los billetes que le rapó a Productor, bota los billetes al piso y se sube los pantalones	Luis: Esto vea, vea.
54.9	Productor Director Luis Alfonso Actor Camarógrafo1	Cámara A; B/N, cámara en mano Luis, Equipo de producción PG Pano/seguiimiento Luis PM - PG	Luis: se abrocha el pantalón y sale corriendo a su casa	Luis: Aguántense y verán
68	Público Hombres	Cámara A; B/N, cámara en mano, fija, Hombres PM	En el cuadro hay varios hombres mirando detrás del muro de madera la filmación, hay cuatro hombres los de primer término solo se les ve la cabeza y a los de último término se les ve parte del cuerpo hasta el torso y la cara	Luis: cojan sus cámaras de aquí y se largan...

69	Luis	Cámara A; B/N, Cámara en mano Luis PM	En el cuadro con perspectiva esta un muro que compone la casa de Luis, en el primer tercio del cuadro está Luis en un hueco de la casa, lo que sería una ventana, alzando el brazo y gritando luego entra de nuevo a su casa y se ve corriendo adentro.	Luis: para otra parte y no jodan más aquí, espere y verá. Director: Filmemos a este tipo
70	Productor Director Luis Alfonso Camarógrafo1 Equipo de producción	Cámara A; B/N, Cenital, Equipo de producción, Luis y Actores PG	Luis: sale corriendo de su casa con un machete y grita. Equipo de producción: ven salir a Luis con un machete y tratan de salir de la casa. Camarógrafo: filma a Luis Director: se tapa con Camarógrafo.	Equipo de producción: Uy jueputa
71	Luis Machete	Cámara B; Imagen a color, Luis PA	Luis: saca el machete de la funda mientras corre hacia cámara B.	Luis: ¡a ver!
70.2	Productor Director Luis Alfonso Camarógrafo1 Equipo de producción	Cámara A; B/N, Cenital, Equipo de producción, Luis y Actores PG	Luis: con el machete en la mano se acerca imponiéndose ante todo el equipo de producción Camarógrafo: filma hasta el punto que ve muy cerca a Luis y empieza a correr. Director: se esconde detrás de Camarógrafo y después sale a correr da una vuelta. Productor: se le caen unas hojas, las recoge y empieza a correr Camarógrafo2: levanta el trípode con la cámara y corre a la puerta	Luis: ¡sigan filmando! ¡Filmen! ¡Sigan filmando!
72	Productor Director Luis Alfonso Machete Camarógrafo1 Equipo de producción	Cámara A; B/N, Cenital, Equipo de producción, Luis y Actores PG ----- Paneo Luis y Director PG (cuadro similar al anterior pero con otra perspectiva)	En el cuadro se ve la puerta de salida. Equipo de producción: están todos saliendo por la puerta, por el afán se atacan un poco Luis: se acerca a la puerta con el machete. ----- Director: luego de dar la vuelta recoge los papeles que se le habían caído a Productor y sale por la puerta. Luis: persigue a Director con el machete.	Luis: ¿Qué pasó? Luis: A ver ¿ah? ¡Les da miedo!
73	Director Luis Machete Actor	Cámara A; B/N, cámara en mano Luis Director PG ----- Paneo/seguimiento Luis PG ----- Travelling out Actor PM Luis PG	Director: sale por la puerta corriendo con las hojas que recogió ----- Luis: corre a un lado mirando hacia la puerta. Luis: mira a Actor ----- Actor: esta recostado contra la pared asustado. Luis se acerca a Actor agita el machete con su mano	Luis: Aja ¡les da miedo! ¿No? Luis: ¿Y voz qué Charles Bronson?
72.2	Luis Actor	Cámara A; B/N, Cenital, Luis y Actor PG	En el cuadro esta la claqueta y unas hojas tiradas Luis: se acerca a Actor con el machete, coloca el brazo en la pared bloqueando la escapada Actor: se mueve hacia adelante y hacia atrás pegado al muro con inquietud.	Actor: Yo no tengo nada que ver Luis: Cómo que “no tengo nada que ver”
73.2	Luis Actor	Cámara A; B/N, cámara en mano, seguimiento Actor y Luis PM	Luis: despeja el brazo abriendo paso para la puerta, se mueve agitado, mueve el machete, mientras sigue los cortos pasos de Actor. Actor: esta contra la pared, se mueve hacia la puerta a pasos lentos. Fondo: detrás del muro de madera hay público	Luis: abrí los ojos que te están filmando, ¡disfrazado de pobre! ¡Vendido! Actor: ¡si es que ni siquiera me pagaron!
72.3	Luis Actor	Cámara A; B/N, Cenital, Seguimiento Actor PG	Actor: sale corriendo por la puerta Fondo: hay público detrás del muro de madera, Director está ahí acurrucado.	Luis: ¡ve! ¡Toma la plata!
72.4	Luis	Cámara A; B/N, Cenital, Luis PG	Luis: con el machete mueve unos billetes que aparecieron en el suelo, la claqueta ya no está, ni los papeles.	Luis: Ve cógela plata, cógela plata
75	Luis	Cámara A; B/N, Cámara en mano, billetes PD ----- Tild up Luis PA	Luis: con el machete mueve los billetes, mira una caja de metal y la levanta ----- Luis: suelta una cinta y abre la caja, saca un rollo de material filmico, bota al piso las latas, y empieza a desenrollar el material mientras habla, luego se empieza a envolverse a sí mismo con el material mueve sus brazos hacia arriba y hacia abajo, salta de lado a lado, recoge unos billetes, se levanta y une sus brazos como si fueran una claqueta y se queda quieto inclinando su cuerpo hacia la derecha.	Luis: Vení, vení cogela, veni... Luis: Los sabios, que todo se lo saben, vea, ¿usted vive aquí? ¿Usted tiene niños? ¿Están vacunados contra la viruela? ¿Saben leer y escribir? ¿Uhm? No le digo vea, vea, vea, vea, vea... ¡corten! Luis: ¿Quedó bien?

El montaje que adopta esta escena es distinto al que anteriormente se había visto, por un lado hay una mezcla de imágenes que dan un discurso similar a lo que se podría llamar documental de observación, en donde se encuentra la cámara en el espacio-tiempo en que transcurre la acción, con ayuda del montaje trata de dar una continuidad a ese suceso para que las imágenes sean coherente en su desarrollo, estas imágenes se mezclan con varios tiros de cámara con un tiempo reducido ya que constantemente hay un cambio de plano, en la escena hay una intervención de

otro momento de unos fragmentos que se acercan más al documental expositivo siendo esta la categoría a la cual se puede acercarse la película que intenta hacer Alfredo con *¿Un Mundo Para Quién?* esta división permite dar por terminada la película que intenta hacer este, dando su última palabra al discurso mentiroso que propicia esta, en donde se manifiesta a partir del presentador que la miseria: "...se trata de una gigantesca masa humana, que no participa ni en los beneficios de su nación ni en las decisiones políticas y sociales..." mientras Agarrando Pueblo desmiente esas palabras a través de la imagen, mostrando distintas personas de distintas formas de vestir tratando de ver que es lo que hacen estos "cineastas", esto da a entender que la miseria no hace parte de solo los que la sufren, sino también de aquellos que están rodeados por esta y todos están dispuestos a manifestar sus opiniones, el problema radica en el cineasta que no permite que las personas del común expresen esas opiniones, por lo que esta mezcla de imagen y sonido es una profunda verdad que deja en evidencia el excelente lenguaje que se maneja en el corto de una manera versátil y coherente.

Mientras que la película *¿Un mundo para quién?* se termina con la intervención de Luis Alfonso el discurso miserable se traslada únicamente a los personajes quienes tratan de darle dinero para que no sea un obstáculo en su filmación, estos planos dejan ver el comportamiento mentiroso de los personajes, al ver la interrupción de la escena todo el equipo de producción estaba furioso y dispuesto a sacar por la fuerza a Luis pero a medida que se van dando cuenta que la casa es de él, el productor trata de hablar con calma y de una manera respetuosa, por lo que esta película también cuestiona el comportamiento del ser humano a partir de las percepciones superficiales que se tienen de las personas por su aspecto, siendo esta una forma de discriminación que únicamente se detiene al haber una ventaja como la que puede obtener el productor de *¿Un Mundo Para Quién?* como lo es poder seguir filmando en la casa de Luis.

El plano 69 en donde se muestra la casa de Luis mientras este busca un machete y sale por la ventana reclamando su dignidad genera una sensación de rebeldía, de libertad, es un cuadro que recurre a la soledad de un hombre humilde como lo es el personaje, que ante tantos abandonos por parte del estado y la sociedad puede representar la soledad, que a partir de su apariencia puede representar la humildad, que al salir de la ventana levantando el brazo con un aire de empoderamiento, reflejando su hogar como suyo y de nadie más, diciendo quien puede y quien

no entrar a su casa detrás de las maderas como si fueran un fuerte impenetrable puede representar la dignidad de todo un pueblo, que a pesar de sus bajos recursos puede “limpiarse el culo” con los billetes que le dan los productores de cine por la explotación de la miseria. Al llegar Luis al cortometraje surge la representación de la realidad de un modo muy personal o subjetivo, en donde el personaje refleja la expresión total de Carlos Mayolo y Luis Ospina que quieren detener la explotación de la miseria a través del cine sacando a correr a todos los cineastas que hacen esta necesidad, no con un machete como lo hace Luis, sino con un personaje que refleja a un pueblo que tiene dignidad, que merece respeto en su representación, que está dispuesto a empaparse de cine con el fin de expresar sus necesidades sin que otros las digan por ellos, este discurso es contado de un modo muy creativo, todo llevado a cabo por Luis y los planos de apoyo de las personas que están presentes en la escena detrás de la cerca.

Planteamiento de las escenas que conforman la *Falsedad*.

La falsedad queda reflejada en cada una de estas escenas, aunque también en todo el cortometraje ya que hace una referencia propia a la necesidad del concepto dentro del género *falso documental* como un punto de partida para denominarlo como tal, por ello esta secuencia termina siendo un gran tributo a la falsedad ya que aquí guarda las imágenes más icónicas de Agarrando Pueblo: Luis limpiándose el recto con los billetes, Luis envolviéndose con papel filmico, García y Sánchez mirando a través de su lente y su exposímetro, Luis diciendo: “¡corte!... ¿Quedó bien?” imágenes que reflejan la representación de la realidad de un modo profundo y subjetivo, dejando en evidencia la ficción dentro de la representación de la realidad y la realidad dentro de la ficción que se mezclan con la falsedad de los personajes, la falsedad de la crítica dentro de *¿Un Mundo para Quién?*, la falsedad de la supuesta manifestación del pueblo en los documentales que solo explotaban la miseria en la época del sobreprecio y la falsedad que puede manifestar la estética debido a las decisiones de los cineastas que solo buscan la porno-miseria sin conocer la profundidad que puede haber detrás de esa estética.

Cine Documental.

Escena 19

Tabla 18. *Yo soy el único hombre dichoso*. Fuente: creación propia.

Escena	P	Personajes	Cámara	Descripción	Diálogos
19. Int. Casa de Luis. Día.	76	<p>Luis Alfonso Camisa clara manga corta con motivo de cadenas, sombrero, pantalón arremangado, cabello corto, barba.</p> <p>Carlos Mayolo Esqueleto claro, pantalón claro, gafas oscuras, cabello corto</p> <p>Luis Ospina Cabello largo, gafas oscuras, camiseta oscura, pantalón claro, audífonos, grabadora.</p>	<p>Cámara A; B/N, cámara fija, Carlos, Luis Alfonso y Luis Ospina PG</p> <p>TRANCISIONES</p>	<p>Carlos: está sentado sobre las llantas mirando fijamente a Luis Alfonso.</p> <p>Luis A: está sentado sobre otra llanta en el centro del cuadro.</p> <p>Luis O: está sentado (probablemente en otra llanta) registrando el audio, y mirando a Luis Alfonso-</p>	<p>Carlos: Bueno Luis Alfonso y ¿Qué dice la gente de aquí del barrio de la película?</p> <p>Luis A: Por ejemplo en esta casa, yo le sugiero que ya hay muchas personas que me han dicho a mí, que cómo se puede, llegar hasta el punto en donde yo estoy, entonces yo le digo es un golpe de gracia y un golpe de suerte, entonces se necesitan dos cosas y ellos “¿cómo así?” El golpe y el rebote, entonces quedan azules... Bueno es que como yo me gusta es confundir cuando quieren es que los desconfundan</p> <p>Carlos: ¿Qué parte es la que más te gusta de la película?</p> <p>Luis A: La parte que más me gusta de la película es... más que todo... la sátira.</p> <p>Carlos: ¿Cómo en qué momento o qué parte te gusta más?</p> <p>Luis A: Pues en la parte obscena</p> <p>Carlos: ¿Si?</p> <p>Luis A: Sí</p> <p>Carlos: ¿Por qué?</p> <p>Luis: porque, la gente no se iba a imaginar de que yo iba a tener un lujo ¿no? de que yo iba a pelar mi cuerpo y me iba a limpiar con billetes, yo, de billetes, como les decía, no yo soy el único hombre dichoso en la vida que me he limpiado con billetes... pero no recién sacados del banco</p> <p>Carlos: ¿Crees que todos los que agarran pueblo así deben tener este sentido?</p> <p>Luis A: Pues es un criterio ¿no? Un criterio de mí, pues en realidad la persona que haga esto no va detrás de lo que se está filmando sino detrás del color del billete y yo no voy detrás de eso, yo voy es detrás del documento</p> <p>Luis O: ¿Esta película que trata de decir sobre el cine?</p> <p>Luis A: No pues, que abra el ojo porque lo están filmando, uno se para ahí y es atrevido que le tienen un lente, una cámara potente o le están robando una fotografía o alguien está consiguiendo con uno sin uno darse cuenta</p> <p>Carlos: Y aquí a la gente del cine ¿Qué le dirías?</p> <p>Luis A: aquí es difícil que las vacas que más cagan el cine son los americanos y ellos venían cagando ya desde hace mucho tiempo pero ya no, ya hay otros que cagan más arriba, si, más bastante... No y nosotros los colombianos también podemos poseer ese don de movernos con una cámara de cine aunque nos falte cultura ¿por qué no?</p>

Luego de pasar por todo un proceso de experimentación con la ficción y el documental para representar varias ideas sobre el cine nacional se llega al final con una documentación legítima que prueba el acercamiento a las personas del común, en donde se percibe una profunda confianza entre documentado y documentador, las palabras que se expresan en esta entrevista dejan ver un relato sin artificios, mostrando una realidad de manera concreta y directa, en la escena se hacen varios fundidos poco notables que establecen una abreviación de todo lo que

pudo exponer Luis Alfonso para presentar sus ideas centrales, esta escena puede ser una lección de cómo se trabaja con una persona a la que se quiere documentar, de cómo se trabaja la investigación y la entrevista, para dejar en evidencia que el trabajo de documentar no es salir a las calles agarrando desprevenidos a las personas con cámaras y salir huyendo, sino que es un proceso que requiere del acercamiento a las personas en donde se entabla una relación muy cercana con ellos para varios fines; para la tranquilidad del documentado al estar con una persona de confianza a la hora de filmar, para que el director pueda conocer la forma de pensar del sujeto y pueda resaltar los aspectos que convienen al documental y a la persona al ser su imagen la que está expuesta, para una profunda investigación y para poder establecer una buena comunicación ya que es un trabajo que les compete a los dos. Es decir que este segmento establece el mayor acercamiento al cine documental y a la representación de la realidad que se presenta por dos partes, una es exponiendo el pensamiento que tiene Luis con respecto a la película, la otra es manifestando un acercamiento a lo que es el documental dando un ejemplo coherente que claramente se diferencia de lo que es *¿Un Futuro Para Quién?* que termina siendo una maraña de imágenes e incoherencias.

Análisis Un tigre de papel.

La construcción de esta película está formada por varios capítulos de la vida de Pedro Manrique Figueroa denominado como el percusor del collage en Colombia dentro del mismo filme, estos capítulos muestran distintas facetas del personaje mientras el contexto en el que crece y convive rebela la historia de un grupo de personas que representan la juventud de la supuesta época en la que vivió Pedro Manrique quien gracias a sus anécdotas ficticias con este grupo de personas, expresan el sentimiento de una generación que recuerda el pasado como una ilusión, la misma ilusión a la que hace referencia el personaje que durante toda la película no tiene un registro fotográfico, cinematográfico o visual preciso de su rostro, los capítulos que componen la obra son:

Años cero, transcurren en el nacimiento del personaje con varios sucesos de la historia política internacional y la intervención del asesinato de Jorge Eliecer Gaitán en la vida de Pedro (1932 – 1952). Años rojas, está construido a partir del periodo en donde se establece la dictadura de Rojas Pinilla en Colombia, la represión que establece este a la libertad de expresión mientras se maneja

un trasfondo del arte en la época y los distintos trabajos que tiene Manrique durante esos años (1952 – 1957). Años rojos, durante este capítulo se establecen las posibilidades de la revolución en Colombia y Latinoamérica al tener de referencia a Cuba como un país subdesarrollado que logra tal hecho, mientras se deja en evidencia el recorrido por varios países que hace Pedro Manrique y sus afinidades con el comunismo (1957 – 1968). Años rosas, hace referencia a Rosa de Luxemburgo, la época deja ver el amor platónico que siente el personaje por esta mujer, también deja ver los diferentes amoríos que tuvo y la expulsión del partido comunista por su arte irreverente (1968 – 1974). Años negros, es el último capítulo en donde se exponen otras posturas por parte de Manrique mucho más ligadas al anarquismo y a la destrucción del sistema capitalista, con relatos del hipismo en Colombia, el arte performativo, la perduración en la historia de un personaje como Pedro Manrique Figueroa en la mente y los recuerdos de las personas que tuvieron un acercamiento a él, al final puede que se haya regalado al Museo Nacional de Colombia como una obra que expresa el deseo de que la ilusión de antaño perdure para siempre (1974 – 1981).

Años rojos 1957 – 1968.

La selección de este fragmento se debe a que en este capítulo se crea el gran conflicto de toda la obra, en estas escenas se puede ver el enardecimiento, el furor, la pasión por tener de cerca la revolución que a medida que transcurre la película y de cierto modo el espectador ve cómo transcurre el tiempo en la historia, la revolución se va perdiendo en los otros capítulos, es decir que toda esa pasión va quedando en el olvido y así como el olvido está presente, el recuerdo de un hombre inexistente se hace más fuerte, por lo que la ficción y la realidad establecen un trecho más cercano a partir de esta escena, se genera el sueño que todos compartían en aquel momento de establecer una revolución que como dicen muchas veces “está a la vuelta de la esquina” con la llegada de una Cuba revolucionaria y la esperanza de ver a toda Latinoamérica igual, pero esa esperanza ilusoria se refleja en Pedro Manrique Figueroa un personaje que está en todo lado y a todo momento dando lugar a la forma del falso documental que aquí se concibe; la reflexión de una época confusa hundida en ideales que se quedaron en la ilusión, en donde el proceso de recopilación de la historia de aquella época parece contada por fragmentos de personas “que vieron algo”, “que escucharon algo” o “que sintieron algo” sin tener una plena seguridad de los hechos siendo Pedro Manrique Figueroa ese algo del que todos estuvieron hablando sin saber con

certeza quien era realmente y que a partir de diversas entrevistas, imágenes de archivo, noticias de la época, incoherencias y coherencias el fragmento de Años rojos deja ver a un personaje que genera tanta pasión como la revolución lo hizo en esos años cegando algunos ojos y abriendo otros.

La división del relato para el análisis se hace a partir del discurso debido a que las escenas están construidas con entrevistas que tienen imágenes de archivo o de apoyo y que a partir de diversas entrevistas se puede llegar a entender el punto que plantea determinado segmento, es decir que el texto es un punto clave para esa división que se plantea

Escena 1.

Tabla 19. *Un tigre de papel*. Fuente: creación propia

Escena	P	Personajes	Cámara	Descripción	Diálogos
1. Introducción	1	Mao Tse-tung Ropa verde.	Imagen de Archivo: Cámara estática, Mao PM, Filtro rojo	Mao: Camina hacia la cámara, la imagen tiene un tono rojo, fundido al otro plano	Off Screen: Mao le dice al mundo "Estados Unidos es un tigre de papel"
	2	Reloj Redondo La imagen de Mao con un fondo rojo, un sol que reemplaza las 12, números blancos, punteros blancos negros y rojo, un brazo recortado, segundero con una estrella roja en la punta.	Composición de imagen: Reloj PG, fondo negro.	Reloj Redondo: giran sus punteros y se mueve el brazo de Mao cada vez más rápido SONIDO: el agite del brazo, tormenta.	Subtítulo: "Solo podrá haber paz cuando haya sido eliminado el imperialismo. Llegará el día en que el tigre de papel será destruido pero no desaparecerá por sí mismo; para ello hace falta el golpe del viento y la lluvia" Mao Tse-tung

La primera escena que conforma los Años rojos inicia de un modo contundente no solo dentro del capítulo sino también dentro de la película en general, ya que este fragmento es uno de los iniciales que empieza en el minuto quince dando de cierto modo la apertura al sentimiento revolucionario de la época con la presencia de Mao Tse-tung y su proclama contra Estados Unidos manifestando que este país es un tigre de papel mientras la imagen deja ver el rojo saturado que no solamente hace hincapié en la revolución sino también en la pasión que conllevan esas palabras en dos sentidos; la juventud que siente el desprecio hacía el país capitalista del que se habla en cuestión y el fervor que pueden producir esas palabras que lo minimizan de una amenaza a un simple papel, mientras que también se menciona el título de la película *Un tigre de papel* dando la premisa a toda la obra, un tigre ficticio que trata de colarse en la realidad como una amenaza contra la cultura tradicional colombiana que a medida que transcurre el relato resulta una amenaza superficial que resulta absorbida por esa misma cultura,

esta escena es clave no solo por esto sino que desde su inicio plantea otra línea que abarca la película, la irreverencia y burla de la misma creencia a la que estos jóvenes (en la época) tienen una supuesta fe, esto se deja ver a través del reloj de Mao que se muestra en el segundo plano de un modo caricaturesco ya que es un brazo recortado que se mueve como si saludara mientras las manecillas del reloj giran y el discurso que sale subtulado en donde dice que destrozara al tigre de papel nunca se hace realidad.

Esta primera escena manifiesta el falso documental a partir de la ficción y el documental, por un lado la imagen de Archivo de Mao posiciona al espectador dentro de la realidad, el discurso subtulado apoya esta premisa realista que es contrastado con el reloj de Mao un elemento ficticio que se toma como una creación en el relato que funciona para mostrar el paso del tiempo sin dejar en total evidencia que se trata de un falso documental, por lo que los elementos metafóricos tienen doble función que depende de la mirada del espectador, por un lado funciona como imagen de apoyo dentro del espectador que ve la película como un documental relacionando el reloj con el trabajo artístico de Pedro Manrique Figueroa, por otro lado el que conoce el contenido de la película y el falso documental puede interpretar la imagen como la mezcla de la ficción y la realidad en la historia, una historia confusa en la que solo pasa el tiempo sin concluirse nada.

Escena 2.

Tabla 20. *Frente Nacional*. Fuente: creación propia

Escena	P	Personajes	Cámara	Descripción	Diálogos
2. Int. Estudio de Arte Beatriz. Día	3	Beatriz Gonzales Bata blanca, camisa verde	Entrevista: Beatriz PM.	Beatriz: hablando, mueve sus manos	Beatriz: La situación política era muy dura, era el frente nacional y era un gobierno realmente de derecha
	4	Laureano Gómez IZQ Vestido de traje Sombrero de copa en la mano Alberto Lleras C. DER Vestido de traje	Imágenes de Archivo: B/N Pantalla dividida en dos; IZQ. Laureano PM DER. Alberto PM	Laureano: De pie, postura recta, de fondo una casa. Alberto: Saludando de lejos, a la salida de un avión, gente lo rodea.	Beatriz (O.S): Esa unión del partido liberal y el partido conservador pues lo que hizo fue que el país se conservatizara más

Esta escena se plantea de un modo netamente documental ya que se hace una entrevista a Beatriz Gonzales quien manifiesta su opinión e informa de la situación que se plantea de la época en Colombia mientras también se utiliza material de archivo que es usado no solo como un apoyo

a la información sino que también una representación en donde se divide la imagen como se divide el poder con el frente nacional, dejando a la izquierda a Laureano Gómez quien era conservador y a la derecha Alberto Lleras Camargo quien era liberal dejando en evidencia la mezcla de los dos partidos tradicionales colombianos como la consolidación de un solo poder y que a través de lo mencionado por Beatriz postula una política conservadora durante esos años, por lo que la escena mantiene un lenguaje propicio dentro de lo documental estableciendo un contexto de la época que se puede resumir en un proceso político complicado que deja por fuera la opinión del pueblo la cual busca otras salidas a esa expresión.

Escena 3, 4, 5, 6 y 7.

Tabla 21. *Si estaba muy jodido, había otro más jodido en frente.* Fuente: creación propia.

Escena	P	Personajes	Cámara	Descripción	Diálogos
3. Int. Estudio de arte Umberto. Día.	5	Umberto Giangrandi Barba, Chaqueta, camisa, camiseta, pantalón paño	Entrevista: Umberto PA.	Umberto: mira al suelo, mira al frente, tiene las manos unidas. Fondo: Maniquí, un cuadro de pintura, Sillas, esculturas, gavetas. FUNDIDO	Subtítulos: Umberto Giangrandi, Artista, Bogotá (Colombia) Umberto: Cuando yo llegué a Bogotá, realmente para mí fue muy impactante porque encontré una ciudad muy grande pero absolutamente oscura, una ciudad gris...
Secuencia de imágenes	6	Bogotá Calles empedradas, casas coloniales	Imágenes de Archivo: B/N Varias personas, un carro, una mula PG	Personas, carro y mula: caminan a sus destinos Cuadro: composición diagonal, que crea perspectiva de una calle que tiene loma.	Umberto (O.S): ... los hombres eran, y los niños eran, absolutamente...
	7	Bogotá Hombres vestidos de traje y sombrero, mujeres vestido largo, ruanas.	Imágenes de Archivo: B/N cuatro personas PG	Personas: charlan entre sí, hay un puesto de frutas o vegetales	Umberto (O.S): ... vestidos como adentro de los murales mexicanos...
	8	Bogotá Casas coloniales, calles pavimentadas	Imágenes de Archivo: B/N, cámara en mano, varias personas PG	Personas: caminan a su destino, algunos miran la cámara Cuadro: composición diagonal, que crea perspectiva de una calle que tiene loma.	Umberto (O.S): ... tenían su vestido completo, los niños también, sus vestidos completos con sombreros negros...
	9	Bogotá Casas coloniales	Imágenes de Archivo: B/N, dos personas PA	Personas: caminan a su destino, algunos miran la cámara	Umberto (O.S): ... no se veía color por ninguna parte...
	10	Bogotá Calles empedradas, casas coloniales	Imágenes de Archivo: B/N Cámara en mano, varias personas PG	Personas: caminan a su destino, algunos miran la cámara	Umberto (O.S): ... la gente a las seis de la tarde desaparecía del mapa...
	11	Bogotá de noche Postes de luz, letreros neón, carros	Imágenes de Archivo: B/N Varios carros PG	Carros: vienen y van.	Umberto (O.S): ... tú no veías mujeres por la calle...
	12	Bogotá de noche Calles pavimentadas	Imágenes de Archivo: B/N, travelling lateral, varias personas PG	Personas: sentadas y caminando. Ambiente: oscuro, luz puntual fuerte se mueve con la cámara.	Umberto (O.S): ... no las veías...
	13	Bogotá de noche Calles pavimentadas	Imágenes de Archivo: B/N, travelling lateral, persona PA	Persona: caminando. Ambiente: oscuro, luz puntual fuerte se mueve con la cámara.	Umberto (O.S): ... y era una ciudad que a esta hora o un poquito más tarde...
	14	Bogotá de noche Calles pavimentadas, letreros de neón	Imágenes de Archivo: B/N Varios policías PG	Policías: caminan hacia la cámara, empiezan a correr hacia el costado derecho del cuadro	Umberto (O.S): ... la tomaba completamente el ejército.
4. Int. Casa Jotamario. Noche.	15	Jotamario Arbeláez Gafas, barba, camisa clara.	Entrevista: Jotamario PM Zoom in, ojos Jotamario PD.	Jotamario: habla, mira hacia la derecha.	Subtítulos: Jotamario Arbeláez, Poeta, Bogotá (Colombia) Jotamario: los sitios de reunión, eran básicamente el cisne, un cafetín maravilloso donde vendían espaguetis que quedaba en la carrera séptima cerca de la veintiséis, allí llegaban todos los aspirantes a actores ya que quedaba cerca de la televisora nacional, los pintores, los poetas, los bohemios.
5. Int. Casa Santiago. Día	16	Santiago García Gafas, bigote, Chaqueta azul, camisa clara.	Entrevista: Santiago PM	Santiago: habla, mueve sus manos, mira hacia el techo.	Santiago: Entre doce y una u once de la noche y una llegaba y toda la gente que venía de sus trabajos artísticos y ahí se organizaban fiestas encuentros un mundo muy vivo.
6. Int. Estudio de arte Umberto. Día.	17	Umberto Giangrandi Barba, Chaqueta, camisa, camiseta, pantalón paño	Entrevista: Manos Umberto PD	Umberto: mueve sus manos que están unidas y empieza a puntualizar los nombres con las manos	Umberto: Todos los días había rumba en alguna casa de Enrique Grabo o de Beatriz Gonzales o de Dora Franco.
Secuencia de imágenes	18	Umberto Giangrandi	Entrevista: Umberto PM.	Umberto: habla, mira hacia el suelo	Umberto: hasta que llegaron las primeras discotecas.
	19	Discoteca	Imágenes de archivo: B/N Discoteca PG	Letrero de la discoteca: Clan-Discotheque	MÚSICA
	20	Discoteca	Imágenes de archivo: B/N Personas, Picado, PG	Personas: Bailando, hablando, mirando a la cámara	Voz en off (Noticia): Un Nuevo centro nocturno se inaugura en Bogotá la discoteca Mau Mau MÚSICA
	21	Discoteca	Imágenes de archivo: B/N picado, pies de personas PD	Personas: bailan	MÚSICA
	22	Discoteca	Imágenes de archivo: B/N Mujer contrapicado PM	Mujer: sonríe, baila.	MÚSICA
	23	Discoteca	Imágenes de archivo: B/N Hombre PM	Hombre: baila de lado a lado del cuadro, mantiene cerrados los ojos, sonríe.	MÚSICA
	24	Discoteca	Imágenes de archivo: B/N Mujer PM	Mujer: mueve la cabeza de lado a lado y baila.	MÚSICA
	25	Discoteca	Imágenes de archivo: B/N Personas PG	Personas: sonríen, hablan, se sientan.	Voz en off (Noticia): en la noche inaugural el recinto estuvo colmado... MÚSICA
Secuencia de imágenes	26	Discoteca	Imágenes de archivo: B/N Personas Paneo PM	Personas: sonríen, miran a la cámara, hablan entre ellos, toman.	Voz en off (Noticia): ... por actores de la televisión miembros de la radio y de la prensa MÚSICA
	27	Funeraria Tiene un ambiente oscuro	Imágenes de archivo: Imagen Color, Ataúd PD Zoom Out PG	Ataúd: se ve la tapa del ataúd abierta con una cruz, unos ramos encima de este y otros a los lados	Jotamario (O.S): Después de que se salía de cine o terminaba las rumbas aparecía uno en la funeraria Gaviria y allí había mullido su paz y ofrecían tintos sucesivos, podía uno fumar porque también había un platito de cigarrillos...
	28	Funeraria Tiene un ambiente oscuro, luces puntuales	Imágenes de archivo: Imagen Color Seguimiento-paneo Personas PM	Personas: vestidas de negro, miran al suelo mientras caminan hacia un ataúd, una mujer llora y se seca el rostro con un paño	Jotamario (O.S): ... podía uno leer todo lo que quisiera y dejar el libro sin tener el susto de que se lo robaran, algunas llorosas personas lo invitaban a tomar un aguardiente en la esquina, niñas

					huérfanas apoyaban su cabecita en el hombro de uno...
	29	Funeraria Tiene un ambiente oscuro, luces puntuales, hay flores	Imágenes de archivo: Imagen Color contrapicado Personas PM	Personas: una mira mientras la otra cierra la tapa del ataúd	Jotamario (O.S): ...y podía echar sus motosos tranquilamente y saber que si estaba muy jodido había otro más jodido en frente de uno que ni siquiera podía quejarse...
	30	Funeraria Tiene un ambiente oscuro, luces puntuales, hay flores, cortina roja.	Imágenes de archivo: Imagen Color Seguimiento-paneo hombre PM	Hombre: recoge un ramo de rosas y lo acomoda al lado de otro ramo, hace lo mismo con otro ramo y se acomoda de pie.	Jotamario (O.S): ...pues yo di un poquito la voz de alerta de que esa era una posibilidad para los trasnochadores y allá un día fue a caer nuestro amigo Pedro Manrique Figueroa.
7. Int. Casa Jotamario. Noche.	31	Jotamario Arbeláez Gafas, barba, camisa clara.	Entrevista: Jotamario PM	Jotamario: habla, mira hacia la derecha, mueve sus manos	Jotamario: me pareció magnifico tenerlo ahí tuvimos una cantidad de paliques acerca de la revolución, de la utopía, de la vida y la muerte y me acuerdo que él terminaba dormido mientras escribía algunos poemas o proclamas.

Este segmento que contiene varias escenas crea toda una recopilación de lo que era Bogotá en la época enfocándose en una juventud que estaba deseosa por explorar esta ciudad en su ámbito nocturno, por lo que el discurso sigue manteniendo su lenguaje documental, no solo en la forma sino también en su contenido, las entrevistas son auténticas ya que reflejan una verosimilitud con los hechos que suceden en Bogotá que son acompañados de material de archivo que cumple una función tanto informativa como cómica, estos hechos toman una progresión que van pareciendo menos creíbles a medida que transcurre el segmento para finalmente salir a relucir el personaje Pedro Manrique Figueroa, esto sucede al mismo tiempo que se cuenta una anécdota sobre una funeraria en donde como dice Jotamario Arbelaez “era una posibilidad para los trasnochadores” después de salir del cine o de la rumba en donde se quedaban a pasar toda la noche allí, por lo que resulta asertivo la inclusión del personaje en ese momento ya que data de algo poco creíble haciendo uso de este personaje en esos momentos de la historia donde los hechos parecen sacados de la ficción, así como el mismo personaje, aunque estos datos son expresados por parte de la persona sin ningún tipo de guion haciendo de esto una entrevista autentica que puede ser ajustada con la inclusión de Pedro Manrique.

El montaje en esta escena maneja un mayor número de planos de las imágenes de archivo que permiten ver la Bogotá de antaño, las personas de la época y el manejo del audiovisual en la época en el que también permite ver a las personas que frecuentan las discotecas mientras se escuchan las anécdotas de los entrevistados quienes se mueven en los círculos artísticos del país, por lo que la forma de este falso documental adquiere un acercamiento a la realidad único en donde esta se sobrepone a la ficción la cual termina siendo un hilo narrativo que ayuda a descubrir toda una generación que no ha sido mostrada en la cinematografía nacional.

Escena 8 y 9.

Tabla 22. *Era un tipo que opinaba de todo y de todo tenía que saber.* Fuente: creación propia

Escena	P	Personajes	Cámara	Descripción	Diálogos
8. Int. Casa Carlos. Día	32.1	Carlos Mayolo Sudadera, Camisa, gafas, bigote.	Entrevista: Carlos ubicado en la derecha del cuadro PM	Carlos: está sentado en un sillón con un espaldar alto, mira al frente y apoya su cabeza sobre la mano izquierda, habla.	Subtítulos: Carlos Mayolo, Cineasta, Bogotá (Colombia) Carlos: Pedro Manrique Figueroa existía en la calle ...
	32.2	Carlos Mayolo	Entrevista: Carlos ubicado en la izquierda del cuadro PM	Carlos: está sentado en un sillón con un espaldar alto, mira al frente y apoya su cabeza sobre su mano, habla.	Carlos: ...de lugar...
	32.1	Carlos Mayolo	Entrevista: Carlos ubicado en la derecha del cuadro PM	Carlos: está sentado en un sillón con un espaldar alto, mira al frente y apoya su cabeza sobre su mano, habla.	Carlos: ...en lugar, De la droguería de la veintuno...
	32.2	Carlos Mayolo	Entrevista: Carlos ubicado en la izquierda del cuadro PM	Carlos: está sentado en un sillón con un espaldar alto, mira al frente y apoya su cabeza sobre su mano, habla.	Carlos: ...a la casa de la cultura...
	32.1	Carlos Mayolo	Entrevista: Carlos ubicado en la derecha del cuadro PM	Carlos: está sentado en un sillón con un espaldar alto, mira al frente y apoya su cabeza sobre su mano, habla.	Carlos: ...de la casa de la cultura
	32.2	Carlos Mayolo	Entrevista: Carlos ubicado en la izquierda del cuadro PM	Carlos: está sentado en un sillón con un espaldar alto, mira al frente y apoya su cabeza sobre su mano, habla.	Carlos: ...al café automático...
	32.1	Carlos Mayolo	Entrevista: Carlos ubicado en la derecha del cuadro PM	Carlos: está sentado en un sillón con un espaldar alto, mira al frente y apoya su cabeza sobre su mano, habla.	Carlos: ...del café automático...
	32.2	Carlos Mayolo	Entrevista: Carlos ubicado en la izquierda del cuadro PM	Carlos: está sentado en un sillón con un espaldar alto, mira al frente y apoya su cabeza sobre su mano, habla.	Carlos: ...al cisne.
	32.1	Carlos Mayolo	Entrevista: Carlos ubicado en la derecha del cuadro PP	Carlos: está sentado en un sillón con un espaldar alto, mira al frente, habla.	Carlos: Fue todo un símbolo de la trashumancia...
	32.2	Carlos Mayolo	Entrevista: Carlos ubicado en la izquierda del cuadro PP	Carlos: está sentado en un sillón con un espaldar alto, mira al frente, mueve sus manos, habla.	Carlos: ...de nosotros por la séptima
	32.1	Carlos Mayolo	Entrevista: Carlos ubicado en la derecha del cuadro PP	Carlos: está sentado en un sillón con un espaldar alto, mira al frente, mueve sus manos, habla.	Carlos: ...lo saludaba uno desde
	32.2	Carlos Mayolo	Entrevista: Carlos ubicado en la izquierda del cuadro PP	Carlos: está sentado en un sillón con un espaldar alto, mira al frente, mueve sus manos, habla.	Carlos: ...cuatro cuerdas antes
	32.1	Carlos Mayolo	Entrevista: Carlos ubicado en la derecha del cuadro PP	Carlos: está sentado en un sillón con un espaldar alto, mira al frente, mueve sus manos, habla.	Carlos: ...a veces nos perseguía...
	32.2	Carlos Mayolo	Entrevista: Carlos ubicado en la izquierda del cuadro Zoom out PM	Carlos: está sentado en un sillón con un espaldar alto, mira al frente, mueve sus manos, habla.	Carlos: ...a veces se sentaba en la mesa de nosotros y era hediondo...
	32.1	Carlos Mayolo	Entrevista: Carlos ubicado en la derecha del cuadro zoom out PM	Carlos: está sentado en un sillón con un espaldar alto, mira al frente, mueve sus manos, habla.	Carlos: ...porque no se bañaba nunca...
	32.2	Carlos Mayolo	Entrevista: Carlos ubicado en la izquierda del cuadro PP	Carlos: está sentado en un sillón con un espaldar alto, mira al frente, mueve sus manos, habla.	Carlos: ...era como si durmiera con el vestido...
	32.1	Carlos Mayolo	Entrevista: Carlos ubicado en la derecha del cuadro PM	Carlos: está sentado en un sillón con un espaldar alto, mira al frente, mueve sus manos, habla.	Carlos: ...metido en todo lo que era...
	32.2	Carlos Mayolo	Entrevista: Carlos ubicado en la izquierda del cuadro PM	Carlos: está sentado en un sillón con un espaldar alto, mira al frente, mueve sus manos, habla.	Carlos: ...tropeles...
	32.1	Carlos Mayolo	Entrevista: Carlos ubicado en la derecha del cuadro PM	Carlos: está sentado en un sillón con un espaldar alto, mira al frente, mueve sus manos, habla.	Carlos: ...manifestaciones...
	32.2	Carlos Mayolo	Entrevista: Carlos ubicado en la izquierda del cuadro PM	Carlos: está sentado en un sillón con un espaldar alto, mira al frente, mueve sus manos, habla.	Carlos: ...era un personaje que había que tolerar...
	32.1	Carlos Mayolo	Entrevista: Carlos ubicado en la derecha del cuadro PM	Carlos: está sentado en un sillón con un espaldar alto, mira al frente, mueve sus manos, habla.	Carlos: ...en toda parte...
	32.2	Carlos Mayolo	Entrevista: Carlos ubicado en la izquierda del cuadro PP	Carlos: está sentado en un sillón con un espaldar alto, mira al frente, mueve sus manos, habla.	Carlos: ...era como el profeta del mal ejemplo...
	32.1	Carlos Mayolo	Entrevista: Carlos ubicado en la derecha del cuadro zoom out PM	Carlos: está sentado en un sillón con un espaldar alto, mira al frente, mueve sus manos, habla.	Carlos: ...era como el alter vago de uno...
32.2	Carlos Mayolo	Entrevista: Carlos ubicado en la izquierda del cuadro PM	Carlos: está sentado en un sillón con un espaldar alto, mira al frente, mueve sus manos, habla.	Carlos: ...era como un ángel caído...	
32.1	Carlos Mayolo	Entrevista: Carlos ubicado en la derecha del cuadro PM	Carlos: está sentado en un sillón con un espaldar alto, mira al frente, mueve sus manos	Carlos: ...pero que se volvió antropeide erguido...	
32.2	Carlos Mayolo	Entrevista: Carlos ubicado en la izquierda del cuadro PM	Carlos: está sentado en un sillón con un espaldar alto, mira al frente, mueve sus manos, habla.	Carlos: ...era el amigo imaginario de todos nosotros.	
9. Int. Estudio Juan. Día	33	Juan José Vejarano Chaqueta cuero café, camiseta blanca, barba.	Entrevista: Juan PM ----- Zoom out Juan PM Abierto	Juan: sentado mira hacia la cámara, habla. ----- Juan: Mueve las manos mientras habla, se ve la silla en la que está sentado al revés. Fondo: se ve un computador	Subtítulos: Juan José Vejarano, Cineasta, Bogotá (Colombia) Juan: Así era el personaje, ese era Pedro Manrique, era un tipo que opina de todo y de todo tenía que saber y de todo tenía que apuntar... ...y además tenía una gigantesca habilidad verbal para hablar de las cosas, al punto que una persona que no conociera de lo que el tipo estaba hablando le creía, totalmente, era un tipo totalmente convinciente.

Contrariamente al segmento anterior que buscaba un acercamiento más verídico a la realidad aquí se busca la representación de una generación a partir del personaje, a quien se cuestiona su existencia con el discurso que expone Carlos Mayolo y Juan José Vejarano en esta secuencia, el montaje expresa también este sentimiento contradictorio o confuso que se tiene de Pedro Manrique al yuxtaponer dos planos que finalmente terminarían siendo el mismo, en el que Mayolo habla, sólo que con la imagen girada como un espejo, estas pequeñas expresiones que se dan a partir del montaje resultan importantes dentro del relato ya que permite ver el tratamiento creativo que se le puede implementar a la realidad sin salir del género documental, aunque la película en sí, aborda una salida a la ficción, a través de estos elementos deja claro que la implementación de ciertas expresiones no afecta todo el componente documental y contrariamente puede aportar al relato así como en este segmento, aunque hay que tener en cuenta que esto se logra gracias a que es un falso documental aunque se sigue manteniendo que este tipo de expresiones se puede usar en un documental menos reflexivo.

La representación que se hace a partir del personaje ficticio manifiesta una generación movida por la cultura, en donde las reuniones sociales son de gran importancia, por ello Mayolo habla acerca de lugares en donde se encontraban todos los artistas, bohemios, poetas como la casa de la cultura, el café automático o el cisne y que a partir del relato que hace Juan José deja ver a una generación charlatana que “todo lo sabe” por lo que en esta escena se mantiene la constante de una realidad que sucedió en la historia de Colombia, solo que esta realidad está representada con la figura de Pedro Manrique Figueroa a quién finalmente para Mayolo era “el amigo imaginario de todos nosotros”, mientras que Juan José lo posiciona como a alguien a quién no hay que creerle mucho: “al punto que una persona que no conociera de lo que el tipo estaba hablando le creía”, es decir que la película al mismo tiempo que manifiesta una realidad, relata una mentira que a fin de cuentas transmite todo el concepto en que se basa el falso documental: la mezcla de la realidad y la ficción dentro del cine y dentro de una época confusa.

Escena 10.

Tabla 23. *El sol rojo ilumina al caminante*. Fuente: creación propia

Escena	P	Personajes	Cámara	Descripción	Diálogos
Secuencia de imágenes	34	Umberto Giangradini Joven, cami-buzo, barba, cámara	Foto de Archivo: B/N zoom in, Umberto PG	Umberto: sostiene una cámara en su mano por encima de su hombro, esta agachado por debajo de un escalón, sonríe y mira a la cámara.	Umberto (O.S): yo conocí a Pedro Manrique Figueroa porque era muy amigo de Roberto Alvarez
10. Int. Estudio de arte Umberto. Día. Collage	35	Umberto Giangradini Barba, Chaqueta, camisa, camiseta, pantalón paño	Entrevista: Umberto PM	Umberto: mira a la izquierda del cuadro, tiene las manos unidas, habla.	Umberto: un día Roberto me conto que tenía un amigo, y que ese amigo hacia unos collage...
	36	El Sol Rojo Un collage rectangular de formato vertical con texto e imagen.	Collage en fondo negro: PG zoom in a las letras, sube a la parte superior de la imagen, zoom in al rostro de Santander y Bolívar PM	Collage: Simón Bolívar de cuerpo completo esta fraccionado por un texto en su torso y su cara dividida con la imagen de Santander. Al fondo en la parte superior esta de rojo recortado en líneas con amarillo y un texto que dice: "el sol rojo ilumina el caminante" el fondo de la parte inferior es un tipo de esquema, el texto que fracciona a Bolívar dice: "Grabe en su mente este nombre como el más valioso secreto y téngalo presente al acercarse la época crítica propia de su sexo. Tome ocho días antes de que aparezca, de tres a seis y restará malestar." FUNDIDO A NEGRO	Subtítulo: El sol rojo (1962) Umberto (O.S): ... y quería de pronto que yo le mirara los collages, que eran unos collage dentro de la crítica social y le hice una pequeñita crítica digamos analítica de los collages, de lo que a mí me parecían, le dije que realmente era una obra que a mí me parecía muy interesante, que era muy importante continuar en ella. PMF (O.S): Bueno, ese es Santander en el cuerpo de Bolívar, la imagen es fuerte ¿no? Ese Bolívar tan particular, tan folclórico digamos
Imagen de archivo	37	Señora De espaldas, con un traje negro y camisa blanca, cabello recogido	Imágenes de archivo: B/N, Overshoulder Señora PM	Señora: está al frente de unos reproductores de cinta magnética mientras mira la hora FUNDIDO A NEGRO	Subtítulo: Única grabación conocida de la vos de PMF Señora (O.S): yo quiero preguntarle algo, usted como podría definirse, usted es escritor, es poeta, ahora hace collage, cómo se puede le puede definir a usted. PMF (O.S): Pues como artista... Señora (O.S): ¿Artista en general? (interrumpiendo) PMF (O.S): Supongo, un artista que escribe y que puede hacer collage, pintar.

Después de una secuencia que expone ciertos indicios de un personaje falso e imaginario se llega a una secuencia que trata de retomar la realidad, pero esta vez como un vínculo para introducir al espectador en la falsedad del relato, es decir que no sería una realidad sino una falsedad que tiene consistencia y coherencia ya que se muestra el trabajo desarrollado por Pedro Manrique Figueroa mientras que el artista Umberto Giangradini avala el trabajo supuestamente desarrollado por el personaje, por lo que el aspecto de realidad se lo daría el espectador quien confía que es un documental ya que tiene como materia probatoria el collage que se muestra y el testimonio de una persona que tiene un reconocimiento en Colombia, además de un audio que supuestamente prueba la existencia de Pedro a través de una grabación, por lo tanto estas dos secuencias hacen un énfasis en el uso del falso documental: la mentira que se crea en el falso documental tiene que tener una coherencia dentro de la realidad no solo como una coherencia argumental en donde todos los datos mostrados coinciden con todo el argumento de una película, sino también, como una mentira que tiene una relación con la realidad como Pedro Manrique la tiene con una época que se puede señalar como ilusa, al tener estos dos conceptos dentro de una obra audiovisual se puede hacer uso del recurso que en *Un tigre de papel* está presente; la

manifestación de pequeños datos que señalan la falsedad del relato sin arruinar la continuidad del supuesto documental.

En la imagen se enfatiza el deseo *revolucionario* de la juventud de esa época a través del collage *El sol rojo* que propone la unificación, a través de la unión de Simón Bolívar y Francisco de Paula Santander proponiendo que el pueblo se debe unir, debe caminar junto y debe ser guiado por un sol rojo que podría ser la representación de una postura comunista o socialista, pero este collage también hace una irreverencia a este significado colocando un texto que fracciona a Simón Bolívar posicionando la imagen en una postura mucho más dadaísta que irrespetuosa, de cierto modo, este sentimiento de furor hacia la *revolución*, es decir que a través de los collages de Pedro Manrique Figueroa también se expresan los sentimientos compartidos de una generación que a pesar de apreciar esa *revolución* eran tan *revolucionarios* que ni a la misma *revolución* le hacían caso.

Escena 11 y 12.

Tabla 24. *Nadaísta*. Fuente: creación propia.

Escena	P	Personajes	Cámara	Descripción	Diálogos
11. Int. Casa Jotamario. Noche.	38	Jotamario Arbeláez Gafas, barba, camisa clara.	Entrevista: Jotamario PA Zoom in Jotamario PM cerrado	Jotamario: Cruzado de brazos, sentador, habla. Fondo: Varios cuadros, un computador, una lámpara, libros.	Jotamario: En mis conversaciones con PMF en frente de los muertos, de la funeraria Gaviria... ...el atinó a narrarme algunas referencias con Gonzalo Arango, entre ella que había estado presente cuando Gonzalo en el café automático leyó una de sus primeras conferencias.
Secuencia de imágenes	39	Título Actualidad Panamericana, fondo negro título blanco, y una imagen contrastada blanca de fondo	Imágenes Archivo: Título: Bogota_Nadaismo	Bogota_Nadaismo: el título pequeño de Bogotá y abajo el título Nadaismo más grande, con más grosor la letra, al fondo la imagen de una cámara de cine en un trípode con unas líneas de perspectiva y un cuadrado a donde apunta la cámara.	MÚSICA
	40	Café Automático Varias personas, puertas de vaivén, una mesa, pocillos y un maletín.	Imágenes Archivo: Personas PG	Personas: miran hacia la puerta de vaivén, una de esas personas sostiene la puerta con su mano, las otra toman café, todos vestidos de traje, uno con sombrero.	MÚSICA (se corta apenas inicia la voz en off)
	42	Café Automático Varias personas	Imágenes Archivo: Personas PG	Personas: caminan de derecha a izquierda del cuadro, algunos charlan mientras están de pie.	Voz off Noticia: En el café automático de Bogotá...
	43	Café Automático Varias personas, una mesa, pocillos y un maletín.	Imágenes Archivo: paneo seguimiento Personas PG	Personas: unas caminan hacia un tipo de tarima, las otras personas, conversan, algunas sentadas otras de pie, fuman, beben, y miran a las personas que cruzan.	Voz off Noticia: ...se reúnen los parroquianos como en tantos otros centenares de cafés bogotanos solo que aquí la concurrencia es preferiblemente...
	44	Café Automático Varias personas, un ventanal con marco cuadrado	Imágenes Archivo: Hombre PP	Hombre: fuma en una pipa, al fondo se ven varias personas hablando y bebiendo, también se ven varias botellas	Voz off Noticia: ...de intelectuales y...
	45	Café Automático Hombre de traje, paredes blancas	Imágenes Archivo: Hombre PM	Hombre: mira hacia la izquierda del cuadro, está sentado, al fondo hay otras personas	Voz off Noticia: ...artistas...
	46	Café Automático Varias personas, una mesa, carteles y cuadros al fondo, cervezas en la mesa.	Imágenes Archivo: Hombres PM conjunto	Hombres: toman cerveza, fuman, hablan, mientras están sentados.	Voz off Noticia: ...que mezclan arte y bohemia...
	47	Café Automático Varias personas, puerta de vaivén, escalera.	Imágenes Archivo: los pies de varias personas y una cabeza asomándose debajo de la puerta en el piso PG	Hombre que asoma la cabeza: mira hacia la cámara. Hay un bucle al final del plano	Voz off Noticia: ...Alvaro Gonzales Moreno capta en el automático...
	48	Café Automático Varias personas, fondo negro	Imágenes Archivo: 2 Mujeres PM conjunto	Mujeres: están sentadas, miran hacia el lado derecho del cuadro.	Voz off Noticia: ...una escena singular...
	49	Café Automático Varias personas, una mesa, cervezas.	Imágenes Archivo: varias personas, se destaca una mujer en la parte derecha PM conjunto	Mujer: sonriente mira al lado derecho del cuadro, está sentada mientras apoya su cabeza sobre la mano. Las personas al fondo miran hacia el mismo lado.	Voz off Noticia: ...bellas, bellísimas mujeres...
	50	Café Automático Mujer, botellas y vasos en una mesa	Imágenes Archivo: Mujer PP	Mujer: está sentada, mira hacia la cámara, mientras hace una sonrisa forzada	Voz off Noticia: ...acuden excepcionalmente...
	51	Café Automático Mujer	Imágenes Archivo: Mujer PM	Mujer: está sentada, sostiene el brazo en una mesa casi cubriendo su rostro, mira al lado derecho del cuadro mientras sonríe.	Voz off Noticia: ...y la causa de su presencia es...
	52	Café Automático Varias personas, fondo negro	Imágenes Archivo: Varias personas PM conjunto	Personas: miran hacia el lado izquierdo del cuadro, de pie.	Voz off Noticia: ...el anuncio de que...
	53	Café Automático Varias personas, puertas de vaivén, una mesa, pocillos y un maletín.	Imágenes Archivo: Personas, Gonzalo Arango PG	Personas: miran hacia la puerta de vaivén, una de esas personas sostiene la puerta con su mano, las otra toman café, todos vestidos de traje, uno con sombrero. Gonzalo: ingresa al café con una caja en su brazo sonriendo.	Voz off Noticia: ...Gonzalo Arango joven literato antioqueño expone los fundamentos...
	54	Café Automático Varias personas	Imágenes Archivo: Paneo picado Personas PG	Personas: unas de pie, otras sentadas, aplauden.	Voz off Noticia: ...de su nueva escuela:
	55	Café Automático Varias personas, una mesa, botellas vacías.	Imágenes Archivo: picado Personas PG	Personas: sentadas, algunas fumando miran hacia el lado izquierdo del cuadro.	Voz off Noticia: El nadaismo...
	56	Gonzalo Arango Gabán largo, buzo cuello tortuga, una caja de lustrar zapatos	Imágenes Archivo: contrapicado Gonzalo PA	Gonzalo: de pie, abre la caja de ilustrar zapatos en donde hay un rollo de papel higiénico, mira por dentro y saca el rollo Hombre: está debajo de Gonzalo, de pie, sonríe.	Voz off Noticia: ...y ahí tienen a Gonzalo Arango en acción. Con su atuendo extravagante y su... MÚSICA (se retoma)
	57	Café Automático Varias personas	Imágenes Archivo: Picado Personas PG	Personas: de pie miran al lado izquierdo del cuadro.	Voz off Noticia: ...estrambótica presentación...
	58	Gonzalo Arango Gabán largo, buzo cuello tortuga.	Imágenes Archivo: contrapicado Gonzalo PM	Gonzalo: de pie, en la mano tiene un rollo de papel higiénico, lee lo que dice ahí, en la otra mano tiene trozos de papel higiénico y se seca el sudor con estos trozos.	Voz off Noticia: ...Gonzalo Arango conquistó los aplausos del automático.
59	Café Automático Varias personas	Imágenes Archivo: Picado Personas PG	Personas: unas de pie, otras sentadas, aplauden.	MÚSICA (se retoma)	
60	Gonzalo Arango	Imágenes Archivo: contrapicado Gonzalo PM	Gonzalo: de pie, en la mano tiene un rollo de papel higiénico.	MÚSICA (el volumen baja hasta terminar el plano)	

		Gabán largo, buzo cuello tortuga.		CAMARA LENTA	Aplausos de fondo Jotamario (O.S): Me decía Pedro Manrique que...
12. Int. Casa Jotamario. Noche.	61	Jotamario Arbeláez Gafas, barba, camisa clara.	Entrevista: Jotamario PM	Jotamario: Cruzado de brazos, sentado, habla.	Jotamario: ...gracias a esa lectura él se vinculó, eh, digamos de corazón, a la estética de la expresión nadaísta y que por ello salió, eh, varios textos al respecto que Gonzalo Arango siempre se los elogiaba
	62	Jotamario Arbeláez Gafas, barba, camisa clara.	Entrevista: Jotamario zoom out PA Zoom in Jotamario PA-PP Zoom out Jotamario PP-PA Zoom in hojas – Jotamario PP	Jotamario: está sentado, mira a su lado, toma unas hojas que están en el escritorio y las lee. Se toca el pecho reiteradas veces, lee más duro y cuando finaliza el texto mira a la cámara.	Jotamario: Esos textos son los siguientes, el uno se llama: "la coca." No más bebida que no es tuya, lo tuyo es lo de siempre, lo del Taita y lo del Zipa tomate lo tuyo que aquí está lo tuyo, olvídate de ese líquido y masca lo nuestro" un poema masca coca y el otro es: "La lucha es despiadada, la lucha es cruel, atroz, es épica nos dicen como agujas en los ojos u hormigas en la mano, si uno cae otro viene a sustituirlo, qué significa un hombre después de los fusiles y los gusanos, ...pero antes la furia, una máquina de coser sobre una barra de hielo o una cerveza que se estalla en el congelador y yo con mi pueblo al que amo, al que le recito antes de ser fusilado, por aquellos que no entienden mi canto, pueblo tú me entiendes, demuéstreme.

La relación existente entre el contexto cultural y nacional con Pedro Manrique Figueroa se hace cada vez más fuerte, este acercamiento se da con una corriente vanguardista muy reconocida en Colombia llamada Nadaísmo, la inclusión dentro de esta película no solo hace un acercamiento del personaje a la realidad ayudando a introducir al espectador en la mentira, sino también, juega un papel metafórico que destaca la existencia y la nada como conceptos claves del nadaísmo y de la película, esto se deja ver desde que comienza el segmento, la entrevista con Jotamario nos devuelve a la funeraria, en donde un ciclo de vida puede terminar, al igual, él comentaba anteriormente sobre ese lugar y esa época que ellos podían “saber que si se estaba muy jodido había otro más jodido en frente de uno que ni siquiera podía quejarse” por lo que el existencialismo estaba presente en la época al igual que está en la película; la figura de Pedro Manrique Figueroa constantemente esta como una figura inexistente visualmente pero está presente en casi todos los relatos, aunque muchas veces, también cuestionan su existencia, por lo que Pedro Manrique Figueroa es la nada (el personaje es una excusa para hablar de la época) pero también es el todo de esta película (sin él no hay película), es decir que el personaje representa al nadaísmo al igual que el nadaísmo da vida a Pedro Manrique.

Escena 13, 14 y 15.

Tabla 25. ¡Copulación! ¡Revolución! Fuente: creación propia

Escena	P	Personajes	Cámara	Descripción	Diálogos
Foto de apoyo	63	Folleto De una obra de teatro, en un fondo negro	Folleto en fondo negro: PD zoom out PG	Folleto: tiene una imagen en el centro de la hoja de un hombre recostado en un sillón que está cubierto por una manta blanca, el hombre tiene un turbante y parece abatido, en sus manos tiene un papel y hay otro papel en un espacio negro al nivel del ombligo de la persona que está sentada, el fondo es totalmente negro, al sujeto no se le pueden ver los pies. Alrededor de la imagen es blanco y encima de la imagen está el título de la obra y el director originario con una fecha, el texto dice: Persecución y asesinato de Jean-Paul Marat, representado por los reclusos del asilo de Charrenton y dirigido por el Marqués de Sade. De bajo De Peter Weboc dice: traducción de Fernando Gonzales Cajian. Estrenada en Octubre 1966.	Vicky (O.S): Cuando hacíamos el montaje de Marat-Sade con Santiago García no era raro encontrárselo siempre sentado...
13. Int. Casa. Sala de Vicky. Día	64	Vicky Hernández Gafas oscuras, cabello corto, camisa de flores.	Entrevista: Vicky PP Zoom out PM	Vicky: Sentada en un sofá, mira hacia el lado derecho del cuadro y habla moviendo sus manos. (Arreda los movimientos que hacia PMF) Mueve los labios, agita el brazo mientras sigue moviendo los labios sin pronunciar palabra.	Vicky: ...en las tres primeras filas, cambiaba digamos de ángulo pero no la distancia, se hacía siempre como en la tercera, cuarta fila de izquierda a derecha de derecha a izquierda, rotaba las sillas y a veces era molesto porque como se sabía la obra, entonces estaba: - - - - - - Diciendo los textos, se emocionaba...
	65	Vicky Hernández Gafas oscuras, cabello corto, camisa de flores.	Entrevista: PP zoom out Vicky PM (cambia de ángulo con el plano anterior)	Vicky: Sentada en un sofá, mira hacia el lado derecho del cuadro y habla moviendo sus manos como si fueran un explosión	Vicky: ...y hacía un gran estallido, cuando en la obra se hablaba de qué es una revolución: "una gran copulación", y el coro de los locos empezaba a decir:
Foto de apoyo	66	Foto de la obra Imagen en blanco y negro, formato horizontal, sobre un fondo negro	Imagen archivo: PG Zoom in a Mujer PP	Foto de la obra: hay diez personas, con batas blancas y gorros blancos, todos unidos, hay tres atrás y los otros siete adelante, todos mirando hacia diferentes lados y exaltados, o traumatizados, algunos saltando y la mayoría gritando, el fondo es oscuro.	Vicky (O.S): ¡Copulación! ¡Copulación!
Foto de apoyo	67	Foto de la obra Imagen en blanco y negro, formato horizontal sobre un fondo negro	Imagen archivo: PG Zoom in a Mujer PP	Foto de la obra: PG hay diez personas, con batas blancas y gorros blancos, todos unidos, están agrupados en el lado derecho de la imagen, pero una persona está sentada en el izquierdo en la penumbra, todos mirando hacia diferentes lados y exaltados, algunos saltando y la mayoría gritando, el fondo es oscuro y las dos personas que están en el término más cercano están más iluminadas.	Vicky (O.S): ¡Revolución! ¡Revolución!
	68	Vicky Hernández Gafas oscuras, cabello corto, camisa de flores.	Entrevista: Vicky PM Zoom in Vicky PM-PP	Vicky: Sentada en un sofá, mira hacia el lado derecho del cuadro y habla moviendo sus manos con mucho más agite que antes, mueve sus brazos hacia los lados reiteradamente, mientras mueve su cabeza de lado a lado hasta quedarse calmada nuevamente	Vicky: y empezaba a gritar: "¡Copulación! ¡Copulación! ¡Revolución! ¡Revolución!" movía al público a que gritara, bueno había gente que se incomodaba con eso y lo mandaban a callar: "¡Siéntese Manrique!" ... y él a veces mermaba un poco el ímpetu, el pulso que tenía para participar en ese momento de la obra, otras veces no le importaba.
14. Int. Estudio Jaime. Día.	69	Jaime Osorio Gafas, barba y bigote, buzo de lana, camisa polo	Entrevista: Jaime PM	Jaime: sentado, mira hacia la cámara y habla.	Jaime: Pedro Manrique Figueroa es un personaje del cual no se puede olvidar nadie en la Universidad Nacional porque era un personaje que tenía el don de la inocuidad, ese personaje aparecía en todas partes, a todas horas, y en todos los acontecimientos políticos, fueran de un grupo o fueran del otro, naturalmente que el aparecía como miembro de las juventudes comunistas...
	70	Jaime Osorio Gafas, barba y bigote, buzo de lana, camisa polo	Entrevista: Jaime PP	Jaime: sentado, mira hacia la cámara y habla.	Jaime: ...en función de los postulados del partido que era la combinación de todas las formas de lucha en ese momento.
15. Int. Estudio de Joe. Día.	71	Joe Broderick Chaqueta negra, camiseta negra, barba y bigote.	Entrevista: Manos PD - Pedestal arriba zoom out Joe PM	Joe: Mira hacia la izquierda del cuadro, está sentado mientras habla. Fondo: varios cuadros, una mesa, un computador, una persiana.	Subtítulos: Joe Broderick, Biógrafo, Bogotá (Colombia) Joe: Recuerdo que lo conocí en la Nacional, y si no estoy mal fue a través de Gloria Triana
Foto de apoyo	72	Foto de Gloria Triana Blanco y negro, formato vertical en un fondo negro	Imagen archivo: Foto de Gloria Triana PG – Zoom in Gloria PG	Foto: PP Gloria Triana con camisa blanca, corbata y un buzo, cabello recogido mira hacia el lado derecho de la imagen con una sonrisa.	Joe (O.S): Gloria había sido alumna de Camilo Torres.
División de la imagen: Imagen de archivo/	73	Joe Broderick (DER) Formato horizontal Camilo Torres (IZQ)	Imagen dividida: Imagen de archivo IZQ: B/N Camilo PM TRANSICIÓN BLANCA Camilo PA	Camilo: mira al suelo, mientras se quita la toga, besa la toga y la deja en una cama. Camilo: se quita la sotana.	Joe: Pedro Manrique me contó cómo acompañó a Camilo en el apartamento la noche antes de partir al monte ayudándole a empacar sus cosas en la mochila, tratando de convencerlo incluso que no

15.Int. Estudio de Joe. Día.		Formato vertical. Tiene una sotana blanca y una toga	Entrevista DER: imagen a color Joe PM	Joe: mira a la cámara mientras habla.	se fuera, que no era el momento, que él servía más a la revolución que dándose a la ciudad...
10.Int. Estudio de joe. Día.	74	Joe Broderick Chaqueta negra, camiseta negra, barba y bigote.	Entrevista: Joe PP	Joe: acerca su cuerpo un poco a la cámara, mira fijamente la cámara y habla.	Joe: ...pero ese mismo cuento me lo habían contado pues, unas docenas de personas.

En esta secuencia se empieza a desarrollar con más profundidad el comportamiento y la forma de ser de Pedro Manrique Figueroa a quien muestran como un personaje extrovertido, apasionado, charlatán, que en su vida todo gira en torno a la *revolución* mezclada con círculos culturales y artísticos de la sociedad, mientras se sigue con la premisa de dejar suelto detalles de un personaje que representa la generación de aquella época como lo menciona Jaime Osorio: “...ese personaje aparecía en todas partes, a todas horas, y en todos los acontecimientos políticos, fueran de un grupo o fueran del otro...” o Joe Broderick: “Pedro Manrique me contó cómo acompañó a Camilo en el apartamento la noche antes de partir al monte [...] pero ese mismo cuento me lo habían contado pues, unas docenas de personas.” Esto permite ver que esas características que se mencionan de Pedro Manrique Figueroa realmente hacen un acercamiento a esas mismas personas que están siendo entrevistadas quienes hacen parte de esa generación.

El montaje en esta escena maneja distintos tipos de técnicas que ayudan a transmitir el sentimiento de la generación, como es el fervor que crea Vicky Hernández al comentar su anécdota mientras se da muestra de dos imágenes de la obra en la que participó, al empezar su emoción se empieza a jugar con el rápido acercamiento a las imágenes que duran pocos segundos mientras se vuelve al plano en donde ella se encuentra agitando sus brazos, creando un impacto en el espectador que genera esa pasión, por otro lado en la entrevista de Joe Broderick se divide la imagen compartiendo el espacio junto a Camilo Torres siendo esto un elemento que relaciona a los dos a partir de lo visual claramente con la intención de ilustrar el hecho de que Joe es el biógrafo de Camilo Torres, aunque también permite otra expresión dentro del lenguaje cinematográfico, al dividir la pantalla el foco del espectador se queda con la imagen de Camilo, al terminar esta composición el plano vuelve a captar únicamente a Joe quien termina concluyendo su anécdota de todas las personas que supuestamente acompañaron a Camilo Torres el día antes de irse al monte, esto con el fin de mantener lo que anteriormente se mencionaba, la representación que hace Pedro Manrique de aquella generación.

Escena 16.

Tabla 26. Cuba. Fuente: creación propia

Escena	P	Personajes	Cámara	Descripción	Diálogos
16. Int. Estudio Jaime. Día. ----- Secuencia de Imágenes	75	Jaime Osorio Gafas, barba y bigote, buzo de lana, camisa polo	Entrevista: Jaime PM zoom in PP	Jaime: sentado, mira hacia la cámara y habla.	Jaime: En los años 60 y 70 hay como un boom dijéramos, del desarrollo de las ideas revolucionaras en nuestro país...
	76	Lenin Vestido de negro, gorro ruso negro, bigote, barba.	Imagen Archivo: Lenin contrapicado PM	Lenin: de pie habla frente a la multitud	Jaime (O.S): ...que viene de mucho más atrás...
	77	Multitud Varios rusos con abrigos y gorros	Imagen Archivo: Multitud PG	Multitud: las personas agitan sus gorros y manos, sonríen ante la cámara.	Jaime (O.S): ...viene inspirado de la revolución de Octubre...
	78	Fidel Castro Traje estilo militar, gorro, barba.	Imagen Archivo: Fidel contrapicado PM	Fidel: encima de algo que lo moviliza saluda a las personas que lo proclaman y mira al cielo.	Jaime (O.S): ...pero en los años 60 y 70...
	79	Multitud Varios cubanos encima de un edificio	Imagen Archivo: Multitud PG – Paneo - Bandera de Cuba PG	Multitud: alzan sus brazos en gesto de saludo	Jaime (O.S): ...ocurre el fenómeno de Cuba...
	80	Multitud Varios cubanos	Imagen Archivo: Seguimiento Multitud PG	Multitud: camina al paso de Fidel que se transporta con otro grupo de personas en un tipo de altar.	Jaime (O.S): ...en nuestro continente y se ve como la factibilidad...
	81	Multitud Varios cubanos	Imagen Archivo: Paneo Multitud PG	Multitud: alzan sus brazos en gesto de saludo	Jaime (O.S): ...de que se puede hacer la revolución en español...
	82	Panfleto Camilo Formato vertical, fondo negro.	Panfleto: PD Zoom out PG	Panfleto: texto en letras rojas que dice: “La lucha es larga comencemos ya” texto en negro: “Camilo” Fondo de color beige con una textura rugosa y manchada. Panfleto: debajo del texto hay una imagen contrastada formada por dos imágenes una del rostro de camilo en un fondo cuadrado rojo sobre la otra que es el cuerpo de un combatiente que esta sobre un fondo azul formando una imagen de Camilo.	Jaime (O.S): ...en un país subdesarrollado y se crea la ilusión de que la revolución no es una cosa...
16. Int. Estudio Jaime. Día.	83	Jaime Osorio Gafas, barba y bigote, buzo de lana, camisa polo	Entrevista: Jaime PM	Jaime: sentado, mira hacia la cámara y habla.	Jaime: ...muy difícil sino que, en algunos casos, algunos grupos políticos pensaban que estaba a la vuelta de la esquina.
Imágenes Archivo	84	Título Adelante Cubanos, Formato horizontal 4:3, letras blancas	Imagen Archivo: a B/N PG	Título: está en color blanco con letras gruesas de distintos tamaños y desorganizadas las letras en el fondo tiene un video del cielo y unas torres que expulsan humo de fabricas	MÚSICA
	85	Cuba Hay una bahía, el océano, varios edificios, una avenida y varios carros.	Imagen Archivo: a color PG	Cuba: PG de una ciudad que está en la orilla del mar, varios carros circulan por la avenida.	MÚSICA Voz en off: con fe en su destino y con un destino...
	86	Cuba Hay una bahía, el océano, varios edificios, una avenida y varios carros.	Imagen Archivo: a color PG	Cuba: PG de una avenida en primer término en donde circulan varios carros, al fondo hay varios edificios, se alcanza a ver el cielo.	MÚSICA Voz en off: ...en su historia consiente de su obra...
	87	Fidel Con barba, traje estilo militar, gorra verde	Imagen Archivo: a color PG	Fidel: PM contrapicado, en frente de dos micrófonos, mueve sus manos señalando mientras habla.	MÚSICA Voz en off: ...y firme en su revolución...
	88	Cuba Multitud de cubanos	Imagen Archivo: a color PG	Multitud: PG paneo de varias personas ondeando banderas cubanas, pañuelos blancos y moviendo las manos con fervor.	MÚSICA Voz en off: ... Surge cuba llena de dinamismo en el año de la liberación...
	89	Cuba Bahía, barcos, edificios	Imagen Archivo: a color PG	Cuba: PG en una bahía hay varios barcos transportándose, al fondo edificios.	MÚSICA Voz en off: ...asi es la Cuba de hoy...
	90	Cuba Bahía, barcos, grúas.	Imagen Archivo: a color PG	Cuba: un gigantesco barco orillado en un puerto.	MÚSICA Voz en off: ... Trabajadora...
	91	Cuba Varios cubanos, el mar y un barco	Imagen Archivo: a color PG	Cuba: PG Varias personas bajando las cajas de un barco por medio de redes, todos visten de esqueleto y pantalón de paño	MÚSICA Voz en off: ... valiente, con hombres que forjan un futuro... (AUDIO DAÑADO AL FINAL)
	92	Cuba Escaleras eléctricas, varias mujeres subiendo por estas	Imagen Archivo: a color PG	Cuba: PD una escalera eléctrica que se moviliza, mientras sube a varias mujeres	MÚSICA Voz en off: ...la mujer cubana va de tiendas...
	93	Cuba Varias personas, venta de cosas	Imagen Archivo: a color PG	Cuba: PG cenital varias mujeres comprando, mirando los objetos que están a la venta.	MÚSICA Voz en off: ...y ya se fija con gusto en artículos con la etiqueta...
	94	Cuba Varias personas, venta de cosas	Imagen Archivo: a color PG	Cuba: PM conjunto de mujeres que miran unas correas que están a la venta	MÚSICA Voz en off: ...hecho en Cuba...
	95	Cuba Salón de belleza, dos mujeres.	Imagen Archivo: A color PG	Cuba: PA mujer que está de pie, le coloca crema en la cara a la otra mujer que esta recostada de	MÚSICA Voz en off: ...la mujer cubana ha demostrado verdadero interés...

				espalda a la cámara, hay un espejo en el fondo en donde se reflejan las dos mujeres.	
96	Cuba Salón de belleza, mujer.	Imagen Archivo: A color PG		Cuba: PP de una mujer que esta recostada en una silla, le están colocando una crema en la cara, mira al lado derecho del cuadro con rigidez	MÚSICA Voz en off: ... en superar sus encantos...
97	Cuba Salón de belleza, mujer.	Imagen Archivo: A color PG		Cuba: PP frontal de una mujer que esta recostada en una silla, le están colocando una crema en la cara, sonríe.	MÚSICA Voz en off: ...y ha tenido la suerte de que la naturaleza la haya...
98	Cuba Salón de belleza, mujer.	Imagen Archivo: A color PG		Cuba: PP frontal de una mujer que esta recostada en una silla, le están colocando una crema en la cara, mira al lado derecho del cuadro, sonríe.	MÚSICA Voz en off: ... dotado de un cutis...
99	Cuba Salón de belleza, dos mujeres.	Imagen Archivo: A color PG		Cuba: PM dos mujeres una sentada sonriendo y mirando a la cámara, la otra de pie peinando el cabello a la que está sentada, al terminar mira a la cámara y hace una reverencia.	MÚSICA Voz en off: ...y de un pelo maravilloso...
100	Cuba Cuarto, mujer.	Imagen Archivo: A color PG		Cuba: PM Mujer que en un principio se percibe solo la silueta, luego encienden una luz que esta fuera de cuadro y se ve el rostro y vestuario de la mujer, ella mira hacia la cámara, parpadea varias veces y sonríe.	MÚSICA Voz en off: ...necesitando solo conservarlo con productos elaborados para su piel...
101	Cuba Mercado, mujeres	Imagen Archivo: A color PG		Cuba: PM mujeres tomando varios productos de un estante que tiene varios productos	MÚSICA Voz en off: ...nuestras mujeres hoy...
102	Cuba Hombre, fábrica.	Imagen Archivo: A color PG		Cuba: PA hombre acomodando varios productos en una caja.	MÚSICA Voz en off: ...disfrutan la dicha de tener a su alcance...
103	Cuba Hombre, fábrica.	Imagen Archivo: A color PG		Cuba: PD hombre empacando varios productos en una caja	MÚSICA Voz en off: ...los productos que hacen posible lograr en ellas...
104	Cuba Hombre, fábrica.	Imagen Archivo: A color PG		Cuba: PM hombre con bata blanca tiene una tabla de papel en una mano, con la otra mano mueve unas cajas con productos, escribe en el papel.	MÚSICA Voz en off: ...un milagro de belleza y juventud...
105	Cuba Mujer, Salón de belleza	Imagen Archivo: a color PG		Cuba: PM mujer está de espaldas ante la cámara, se gira, mira hacia la cámara y sonríe levantando las cejas.	MÚSICA Voz en off: ...y la manera fácil de lucir lindas pero cubanas...
106	Cuba Mercado, mujer	Imagen Archivo: a color PG		Cuba: PA mujer con carrito de mercar, toma un producto que está en el estante y lo deja en el carrito, sigue caminando.	MÚSICA Voz en off: ...todo compran con entusiasmo...
107	Cuba Mercado, mujeres	Imagen Archivo: a color PG		Cuba: PM mujer al lado de una caja registradora de pie, toma productos y los registra	MÚSICA Voz en off: ...haciendo circular el dinero que la revolución...
108	Cuba Tienda, mujer	Imagen Archivo: a color PG		Cuba: PM mujer seguimiento PD vende una caja de cigarrillos, en el fondo varios productos enlatados	MÚSICA Voz en off: ...dispuso a presentarles al rebajar con leyes revolucionarias...
109	Cuba Tienda de zapatos, mujer	Imagen Archivo: a color PG		Cuba: PM conjunto mujeres mirando zapatos, al fondo distintos precios de venta de los zapatos que hay	MÚSICA Voz en off: ...el costo de la vida...
110	Cuba Mercado	Imagen Archivo: a color PG		Cuba: PG travelling in estantes llenos de comida	MÚSICA Voz en off: ... en ropa y viveres...
111	Cuba Mujeres, Tienda de ropa	Imagen Archivo: a color PG		Cuba: PA mujer sintiendo la textura de una prenda con las manos, PM mujer que ofrece tocar la textura a la otra.	MÚSICA Voz en off: ...vestidos y objetos personales...
112	Título Consumir lo que el país produce	Imagen Archivo: a color PG		Título: En letras blancas con una tipografía gruesa sobre un fondo de imágenes: 3 planos de máquinas industriales	MÚSICA Voz en off: ... vuelca el pueblo en sus ingresos, robusteciendo la economía nacional
113	Cuba Hombres, Obra	Imagen Archivo: a color PG		Cuba: PA conjunto dos hombres levantando una biga para la construcción de algún edificio	MÚSICA Voz en off: ...son los derroteros de la patria que Martí soñó y la historia señala...
114	Pintura Casa, arboles, cielo, formato horizontal	Imagen Archivo: a color PG		Pintura: es un tipo de bodegón de una casa lujosa, el exterior en su mayoría está compuesto de vidrio con un techo plano, en el exterior hay un jardín con varios árboles, el cielo está despejado, y la pintura en su mayoría tiene tonos amarillos y naranjas LA PINTURA SE CAE HACIA ADELANTE	MÚSICA Voz en off: ...una Cuba de todos...
	Pintura2 Casa, arboles, piscina, flores			Pintura2: es un tipo de bodegón de una casa lujosa que tiene unas columnas en su primer piso y en el segundo las paredes y ventanas, tiene una chimenea y un jardín grande con piscina y árboles.	
115	Cuba Mujer, sala, casa.	Imagen Archivo: a color PG		Cuba: PG mujer con vestido y tacones termina de leer un libro, se levanta y lo lleva a la biblioteca llena de libros, entre las bibliotecas hay un televisor, al frente una mesa con rosas, y en la sala hay dos sillones, una lámpara y varios muebles.	MÚSICA Voz en off: ...y para todos.
116	Cuba Chimenea, cielo	Imagen archivo: a color PG		Cuba: PG una chimenea que expulsa humo, a los alrededores hay siluetas de los techos y al fondo un cielo despejado.	MÚSICA -
117	Cuba Niños, banderas cubanas, playa, mar	Imagen Archivo: a color PG		Cuba: PM niños, el niño toma una bandera pequeña de cuba que ondea y se la da a la niña, después toma otra para sí mismo PANEÓ PM hombre que sonríe a los niños, en el fondo la bandera cubana	MÚSICA Voz en off: Los Cubanos en los niños buscan tener la bandera porque nunca la vieron brillar tanto como ahora
118	Cuba Niños, playa, banderas cubanas	Imagen Archivo: a color PG		Cuba: Seguimiento PA Niños tomados de la mano caminan por la playa con pequeñas banderas de Cuba	MÚSICA Voz en off: ...a ellos la revolución...

119	Cuba Monumento José Martí	Imagen Archivo: a color PG	Cuba: PG contrapicado estatua José Martí al fondo edificio, cielo despejado.	MÚSICA Voz en off: ...les abre nuevos caminos...
120	Cuba Niños	Imagen Archivo: a color PG	Cuba: PM niños miran hacia el cielo.	MÚSICA Voz en off: ...que podrán recorrer guiados...
121	Cuba Monumento José Martí	Imagen Archivo: a color PG	Cuba: PG contrapicado estatua José Martí al fondo edificio, cielo despejado.	MÚSICA Voz en off: ...por el diario de Martí
122	Cuba Niños	Imagen Archivo: a color PG	Cuba: PM niños miran hacia el horizonte.	MÚSICA Voz en off: ...y pueden mirarse
123	Cuba Niños	Imagen Archivo: a color PG	Cuba: PP niños se miran uno al otro.	MÚSICA Voz en off: ...como hermanos pues les espera una patria nueva...
124	Cuba Niños	Imagen archivo: a color PG	Cuba: PG niños cruzan caminando por el cuadro SEGUIMIENTO PG sombra de los niños	MÚSICA Voz en off: ... que ha empezado a ser de todos y para todos...
125	Cuba Bandera	Imagen archivo: a color PG	Cuba: PG contrapicado Bandera de Cuba ondeando, de fondo el cielo despejado.	MÚSICA Voz en off: ...orgullosa se siente Cuba ondeando al sol sus verdades...
126	Cuba Chimenea de Fabrica	Imagen Archivo: a color PG	Cuba: PG contrapicado chimenea de fábrica botando humo negro contra un cielo despejado.	MÚSICA Voz en off: ...su alma es un canto al trabajo...
127	Cuba Bandera	Imagen archivo: a color PG	Cuba: PG nadir Bandera de Cuba ondeando contra cielo despejado.	MÚSICA Voz en off: ...y su nombre desplegado al viento un símbolo
128	Cuba Chimeneas de Fabrica	Imagen Archivo: a color PG	Cuba: PG contrapicado chimeneas de fábricas botando humo.	MÚSICA Voz en off: ...de redención y libertad...
129	Cuba Bandera	Imagen archivo: a color PG	Cuba: PG contrapicado Bandera de Cuba ondeando, de fondo el cielo despejado.	MÚSICA Voz en off: ...adelante cubanos...
130	Cuba Chimeneas de Fabrica	Imagen Archivo: a color PG	Cuba: PG contrapicado chimeneas de fábricas botando humo contra un cielo en atardecer colorido.	MÚSICA Voz en off: ...nuestro destino está en marcha y el mañana...
131	Cuba Bandera	Imagen archivo: a color PG	Cuba: PG contrapicado Bandera de Cuba ondeando, de fondo el cielo despejado.	MÚSICA Voz en off: ...se encara con colores de bandera triunfal
132	Cuba Niños, Mar.	Imagen archivo: a color PG	Cuba: PM silueta de niños de espalda que tienen una bandera pequeña ondeando, al fondo el mar y un atardecer colorido	MÚSICA -
133	Título Este no es el ... FIN ... es el principio	Imagen archivo: a color PG	Título: PG letras blancas con tipografía gruesa, en el fondo hay un plano PANEÓ de un farol, un atardecer y el mar.	MÚSICA -

Al ser este un segmento que no habla de Pedro Manrique, la secuencia expone la realidad del contexto de los años 60 y 70 de un modo claro y contundente, ya que es importante esta realidad de la que puede que parte todo el contenido de la obra y la creación del personaje principal ya que se empieza a hablar de la *revolución* no como un sueño utópico sino como algo cercano que como dice Jaime Osorio: “...estaba a la vuelta de la esquina...” por lo que este concepto de un sueño a punto de hacerse realidad se vuelve una metáfora que se plantea en toda la película con la idea de falso documental, por un lado se tienen los sueños que es representado a partir de la ficción, es decir Pedro Manrique Figueroa, la realidad recae en tres argumentos, el primero es en la forma en la que se presenta la película; como un documental, un claro concepto del cine que hace hincapié en la realidad, el segundo punto son las anécdotas que cuentan los entrevistados y las imágenes de archivo que se exponen en la película, en donde se crea un contexto real de la historia, y el tercero, la mezcla de la ficción y la realidad que se presenta al final de la película al recopilar todos los hechos que hizo Pedro Manrique Figueroa (representación de dicha generación) para consolidar la *revolución* que en resumidas cuentas queda en nada, ya que esa *revolución* no tuvo cabida en Colombia hasta la fecha en que se realizó *Un tigre de papel*.

El sueño al que alude el largometraje es contado a través de la excelente selección de una propaganda audiovisual de Cuba, la cual no solo crea el contexto de la época de una Cuba *revolucionaria*, sino también, expresa lo que pensaba toda una generación acerca de la *revolución*: una vida perfecta. La propaganda tiene un potente mensaje que hace ver a Cuba como un paraíso para sus habitantes resaltando un país que tiene una economía estable con una gran industria, esto se logra a partir de un montaje constante que tiene planos magníficos de un país hermoso, en el que hay bellas mujeres, esto se resalta con la utilización de varios planos de distintas mujeres preocupadas por su belleza, mientras una voz en off habla sobre las mujeres y los productos de belleza que se desarrollan en Cuba, la industria y el trabajo se dejan ver a través de varios planos de chimeneas de las fábricas y hombres (casi siempre son varios, en planos generales) levantando cosas pesadas o simplemente trabajando, los paisajes de Cuba se resaltan casi siempre con planos de mar y atardeceres coloridos, toda la propaganda está acompañada con una música que evoca la dignidad y el patriotismo. Hay que dejar claro que esta propaganda expresa un sueño, el mismo sueño que toda una generación anhelaba. Al igual que Pedro Manrique Figueroa esta propaganda expresa una contradicción; Por un lado manifiesta una idea que busca reflejar el patriotismo y una ideología que se sobrepone como perfecta, pero este audiovisual sobre Cuba hace uso de recursos tan propagandísticos que pareciese hecho en Estados Unidos haciendo que el discurso pierda fuerza y credibilidad debido al claro odio que hay entre los dos países y el concepto que se tiene de Estados Unidos como un país imperialista, esta contradicción sigue posicionando la idea compartida que se tiene de la confusa época.

Escena 17.

Tabla 27. *Pesadilla*. Fuente: creación propia

Escena	P	Personajes	Cámara	Descripción	Diálogos
Imágenes de archivo	134	Mapa Formato horizontal, Europa, Asia y algo de África	Imagen archivo: B/N PG	Mapa: muestra la expansión de la URSS en el continente, con la silueta de soldados de fondo atravesando una puerta, después aparece el símbolo que los representa y unas líneas que van a los límites de la expansión	Jaime (O.S): Ese gran fantasma que recorrió a Europa también comienza a recorrer a América Latina y se comienzan los cuadros políticos iniciales a viajar a esos países a formarse.
	135	URSS Filas de soldados, Formato horizontal.	Imagen archivo: B/N PG	URSS: PG picado hay varias filas de soldados, algunos marchando, otros quietos.	Voz en off: El primero de mayo se celebra en el sector ruso de Berlín...
	136	URSS Filas de soldados	Imagen archivo: B/N PG	URSS: PG una fila de soldados marchando y empujando sus armas.	Voz en off: ...con un fastuoso desfile militar presenciado por las altas autoridades...
	137	URSS Filas de soldados.	Imagen archivo: B/N PG	URSS: PG picado hay varias filas de soldados, algunos marchando, otros quietos.	Voz en off: ...y por visitantes llegados especialmente de los países...
	138	URSS Filas de soldados.	Imagen archivo: B/N PG	URSS: PG una fila de soldados marchando y empujando sus armas. FUNDIDO A NEGRO	Voz en off: ...comunistas. SONIDO DE CÁMARA FOTOGRAFIANDO.
	139	Alemania Varias personas, PMF, Puerta de Brandeburgo.	Imagen archivo: color PG Zoom in Pedro Manrique PG cerrado	Alemania: PG varias personas caminando, mirando el paisaje tomando fotos, entre ellos PMF mirando el paisaje. Encima sale un texto rojo con una flecha señalando a una persona: PMF al lado derecho del cuadro hay dos personas caminando pero una está sin cabeza.	Jaime (O.S): Tal vez el acercamiento más cercano yo que tuve con PMF fue la asistencia a un curso de cuadros internacionales en una escuela de Alemania Oriental una escuela que...
17. Int. Estudio Jaime. Día.	140	Jaime Gafas, barba y bigote, buzo de lana, camisa polo	Entrevista: Jaime PP	Jaime: sentado, mira hacia la cámara y habla.	Jaime: se llamaba Jugendhochschule Wilhelm Pieck ...
imágenes de archivo	141	Universidad Un edificio con un jardín amplio	foto de archivo: B/N PG	Universidad: es un edificio blanco horizontal con varias ventanas, el jardín es frondoso acompañado de postes de luz	Jaime (O.S): ...una escuela inmensa que ...
	142	Goebbels Vestido de traje, corbata	Imágenes de archivo: B/N PG	Goebbels: PM aplaude y mira al lado derecho de la imagen. Texto: (Se repite varias veces, el texto aparece hasta la boca de Goebbels y desaparece) si una mentira se repite las suficientes veces acaba convirtiéndose en la verdad	Subtítulo: Joseph Goebbels Jaime (O.S): ...había sido la casa de campo de uno de los lugartenientes más significativos de Hitler allí estudiaban más o menos unas ochocientas personas pero queda muy difícil saber...
	143	Pasaporte De Costa Rica	Imágenes de archivo: B/N PG el archivo gira y se abre. Zoom in PD	Pasaporte: en la portada: República de Costa Rica América Central, pasaporte, Passport. En el interior: Nota de advertencia, datos de Diego Ruiz Fuentes, profesión periodista, de San José, y la foto, debajo firma y sello	Jaime (O.S): ...de donde eran porque al principio se le quitaba el pasaporte y le daban el pasaporte de otro país yo por ejemplo era costarricense me llamaba Diego Ruiz.

Lo que se había consolidado como un sueño en el segmento anterior queda contrastado con las escenas que componen este fragmento que dan lugar a un tipo de pesadilla a través de las imágenes de archivo, estas imágenes se tornan más oscuras en su discurso, el concepto que se veía en las imágenes de la propaganda Cubana de una *revolución* que gira en torno a la libertad se desvanece con unas imágenes que giran en torno a un concepto relacionado más con la represión y el expansionismo, el contraste es claro, mientras que en las escenas anteriores la *revolución* era mostrada con planos majestuosos de trabajadores deseosos y orgullosos por trabajar, en estas escenas los trabajadores se cambian por militares que en imágenes a escala de grises opacas marchan sin tener una sonrisa en las imágenes, mientras una voz en off expone que hay un desfile militar en el sector ruso de Berlín, es decir que contrariamente al segmento anterior que prolifera una idea de libertad, en este se crea un ambiente claramente expansionista de la *revolución* que ya no tiene banderas cubanas contrapuestas con un cielo despejado sino tiene un

mapa de la URSS expandiéndose por gran parte de Europa y Asia en tonos oscuros y con un fondo de soldados cruzando una puerta a contraluz. Este contraste refleja un sueño que se torna como una pesadilla, sin embargo, el sueño para los latinoamericanos sigue viviendo ya que estos comienzan a viajar a estos países a aprender.

Por otro lado el personaje de Pedro Manrique Figueroa se vuelve a mencionar, esta vez con una imagen suya en donde está contemplando el paisaje al frente de la puerta de Brandeburgo en Berlín esta imagen es muy representativa, ya que expone el falso documental de un modo muy interesante cuestionando la veracidad de la imagen por el hecho de que Pedro Manrique Figueroa este presente, por lo que hace preguntar al espectador que ha visto más de dos veces la película y conoce su relación con el falso documental si esta imagen es una captura fotográfica de la época, o si es una composición al estilo collage minuciosamente cuidada, o si es una pintura ya que tiene cierto aspecto pintoresco, la duda nace ya que la película señala a una persona de ser Pedro Manrique, por lo que esa fotografía puede ser una prueba de aquella época y simplemente el texto que se coloca señalando a esa persona es el que termina siendo falso, el punto radica en que esa es una de las búsquedas del falso documental, cuestionar la veracidad del documento, haciendo de este un objeto manipulable que puede estar sacado totalmente de la ficción aunque el espectador lo tome como algo real. Al finalizar este segmento también queda la imagen de Joseph Goebbels con un texto que se repite: “Si una mentira se repite las suficientes veces acaba convirtiéndose en la verdad” en la boca de él haciendo referencia a dos cosas; la primera es que ilustra que la frase es reconocida a Goebbels, que básicamente son sus palabras, la segunda es crear una relación de la historia de Pedro Manrique Figueroa con lo que se expone en la película; el falso documental termina siendo una realidad.

Escena 18.

Tabla 28. *Punto de giro*. Fuente: creación propia

Escena	P	Personajes	Cámara	Descripción	Diálogos
Plano de apoyo	144	Varanasi Casas, río, botes.	Imágenes de apoyo: Paneo río Ganges PG	Varanasi: varias casas ubicadas al lado del río, botes amarrados al muelle, otros botes en navegación, un cielo nublado y un río tranquilo, al fondo montañas	Candeth (O.S): Sabes... es tan raro estar hablando de él aquí, en Varanasi con esta brisa caliente soplando a través del río hablando de Pedro Manrique Figueroa parece que fue hace tanto tiempo, en todo caso... estábamos todos juntos en el Instituto Wilhelm Pieck en Alemania Oriental, él era un personaje extraño ... compartíamos el mismo cuarto
18. Int. Casa Candeth. Día.	145	Krishna Candeth Cabello blanco, barba blanca, gafas, camisa	Entrevista: Candeth PM	Candeth: está sentado mira hacia el lado derecho de la imagen, habla y mueve las manos cuando lo hace. Fondo: diferentes adornos hindúes colgados en la pared	Subtítulos: Krishna Candeth, Documentalista, Varanasi (India) Candeth (O.S): Éramos jóvenes entonces... llenos de esperanza, llenos de sueños acerca de la revolución y Manrique estaba ahí, al pie de los revolucionarios
	146	Vicky Hernandez Con un vestido Jaime Osorio Chaqueta, camisa, barba.	Imagen de archivo: B/N Jaime y Vicky PG Zoom in Jaime PM corto	Vicky: PM mira a Jaime con algo de duda mientras sostiene una tela en su mano. Jaime: mira a Vicky tratando de comprenderla.	Candeth (O.S): había otro colombiano allí: Jaime Osorio; era un tipo extraordinario...
	147	Krishna Candeth Cabello blanco, barba blanca, gafas, camisa	Entrevista: Candeth PM	Candeth: está sentado mira hacia el lado derecho de la imagen, habla y mueve las manos cuando lo hace. Intenta arremedar a Jaime Osorio Fondo: diferentes adornos hindúes colgados en la pared	Candeth: lleno de vida... le gustaba reírse y bromear... "Qué hubo pues, Krishna pues"... era un tipo raro
Planos de apoyo	148	Confesión a Laura Título de la película, el rostro de Gaitán formado por dibujos de multitudes	Imágenes apoyo: multitudes que forman a Gaitán PG	Multitudes: PD personas con varias pancartas que dicen unidad igualdad Gaitán Zoom out PP Gaitán, Texto en rojo con degradado superpuesto en la cara de Gaitán: Confesión a Laura	Candeth (O.S): Me lo volví a encontrar muchos años después en el Festival de Cine de Calcuta...
	149	Confesión a Laura Fragmentos del bogotazo seleccionados para la película.	Imágenes apoyo: B/N Fragmento del bogotazo PG	Fragmento: PG varias personas peleando, tiene mucho grano la película, PG seguimiento de dos personas que pelean por una prenda halándola de lado a lado, gana la mujer, mira a la cámara orgullosa.	Candeth (O.S): ...Me acuerdo de su película. Era sobre un par de enamorados que vivían en lugares opuestos de la calle. Toda la película sucede el día...
	150	Confesión a Laura Fragmentos del bogotazo seleccionados para la película.	Imágenes apoyo: B/N Fragmento del bogotazo PG	Fragmento: PG Gaitán leyendo frente a los micrófonos y la multitud, detrás de él hay un sinnúmero de personas, Gaitán levanta su mano.	Candeth (O.S): ...en que el líder populista Gaitán es asesinado...
	151	Confesión a Laura Fragmentos del bogotazo seleccionados para la película.	Imágenes apoyo: B/N Fragmento del bogotazo PG	Fragmento: PG Cenital varias personas reunidas en un punto de la calle peleando.	Candeth (O.S): ...sucede ese mismo día...
	152	Confesión a Laura Fragmentos del bogotazo seleccionados para la película.	Imágenes apoyo: B/N Fragmento del bogotazo PG	Fragmento: PG varias personas manifestándose en contra de policías, hay algunos que están al lado de los policías agrediendo con ellos.	Candeth (O.S): ...las calles llenas de policías...
	153	Confesión a Laura Fragmentos del bogotazo seleccionados para la película.	Imágenes apoyo: B/N Fragmento del bogotazo PG	Fragmento: PG picado, varias personas al lado del tranvía movilizándose en las calles de Bogotá.	Candeth (O.S): ...y es con ese trasfondo que estos amantes...
	154	Confesión a Laura Fragmentos del bogotazo seleccionados para la película.	Imágenes apoyo: B/N Fragmento del bogotazo PG	Fragmento: PG picado, varias personas al lado del tranvía movilizándose en las calles de Bogotá.	Candeth (O.S): ...van y vienen y se encuentran...
	155	Confesión a Laura Fragmentos del bogotazo seleccionados para la película.	Imágenes apoyo: B/N Fragmento del bogotazo PG	Fragmento: PG picado, las personas caminando, unas hacia la cámara, las calles destrozadas y sucias, La cámara se enfoca en PG cenital, persona que lleva sombrero y gabán, entra en una casa y cierra la puerta, la cámara sigue ascendiendo y se va nivelando hasta llegar a una ventana, la imagen toma color y llega a una ventana, y en ella sube la persona que tiene gabán y sombrero, se asoma y entra a un apartamento, la cámara lo sigue desde afuera, la persona se vuelve a asomar por otra ventana.	Candeth (O.S): ...y para ese momento todo esto eran viejos recuerdos no sabía que había pasado con Manrique o qué había sido de él. Pero Manrique, cuando le preguntaba ¿Qué lo hizo interesarse en la política? Recuerdo que me decía que trabajaba para el tranvía en Bogotá cuando Gaitán fue asesinado y eso lo afectó profundamente y creo que, de acuerdo a lo que él contaba ese fue el inicio de su aprendizaje revolucionario ahí es cuando él dice que cambió.
División de la imagen:	156	Krishna Candeth (IZQ) Formato horizontal.	Imagen dividida: Entrevista IZQ: Candeth PM	Candeth: mira al lado derecho del cuadro, sonríe y habla mientras está sentado.	Candeth: Algo que recuerdo de él es que tenía una pequeña bolsa de papas amarillas que cuidaba como su vida.

18.Int. Casa Candeth. Día/ Imagen de archivo		Papa Criolla (DER) Formato horizontal	Imagen de archivo DER: imagen a color papa criolla PG	Imagen de papas criollas: aparecen con un fundido, en una bolsa sobre un fondo blanco.	
División de la imagen: 18.Int. Casa Candeth. Día/ Imagen de archivo	157	Krishna Candeth (IZQ) Formato horizontal. Portada (DER) De papa criolla Formato horizontal	Imagen dividida: Entrevista IZQ: Candeth PM Imagen de archivo DER: imagen a color papa criolla pedestal abajo PD	Candeth: mira al lado derecho del cuadro y habla mientras está sentado. (Cambia el color de la imagen con el anterior y se unen los dos cuadros sin dejar línea negra) Portada de papas criollas: En un fondo verde con borde beige, hay unos textos: "Delicia Dorada de Colombia" de blanco y abajo "Criolla a la olla" de un naranja con borde blanco y negro, al lado hay una imagen de cuatro papas y una olla. Abajo hay una foto de una mujer sonriendo dentro de un rombo de figuras amarillas con blanco, de bajo esta la foto de un niño también con ese tipo de rombo, y a bajo un texto: "¡Es un tesoro en la mesa!"	Candeth: ¿Cómo se llamaban?, "papas... papas criollas" así se llamaban. Ese era el tesoro.
18. Int. Casa Candeth. Día.	158	Krishna Candeth Cabello blanco, barba blanca, gafas, camisa	Entrevista: Candeth PM	Candeth: está sentado mira hacia el lado derecho de la imagen, habla.	Candeth: No pude descifrar que quería hacer con ellas, pero recuerdo que una vez me enfadé tanto con él que pateé la bolsa de papas amarillas
División de la imagen: 18.Int. Casa Candeth. Día/ Imagen de apoyo	159	Krishna Candeth (IZQ) Formato horizontal. Cerebro (DER) Formato Vertical	Imagen dividida: Entrevista IZQ: Candeth zoom in PM Imagen de apoyo DER: imagen a color Cerebro PG	Candeth: mira al lado derecho del cuadro y habla mientras está sentado. Imagen de cerebro: En un fondo negro hay dos imágenes de un cerebro desde dos ángulos distintos el que está arriba es desde un cenital (Tiene varios puntos rojos) y el que está debajo es desde el lateral (Tiene manchas amarillas) la imagen tiene un bucle que hace resaltar los colores, pero rápidamente vuelve a como estaba en un principio, también acompaña un SONIDO de electricidad.	Candeth: unos minutos después tuvo unas convulsiones horribles. Un ataque epiléptico.
18. Int. Casa Candeth. Día.	160	Krishna Candeth Cabello blanco, barba blanca, gafas, camisa	Entrevista: Candeth PM zoom in Candeth PP	Candeth: está sentado mira hacia el lado derecho de la imagen, habla, imita la mordedura de la sandalia.	Candeth: Y en las aldeas en India existe una creencia de que si tomas un pedazo de cuero y lo pones en la boca, haciendo que el paciente lo muerda, el ataque se detiene y eso fue lo que hice. Tomé una de las sandalias de Manrique y se la puse en la boca. Él la mordió y el ataque se detuvo. Después descubrí que, para mi sorpresa, no era cuero sino plástico. Pero el ataque epiléptico se detuvo. Me acuerdo de eso.
18. Int. Casa Candeth. Día.	161	Krishna Candeth Cabello blanco, barba blanca, gafas, camisa	Entrevista: Candeth PM	Candeth: está sentado mira hacia el lado derecho de la imagen, habla.	Candeth: Mucho después supe que la bolsa de papas era un tesoro que él iba a usar en un plato colombiano llamado "Ajiaco", que probé y era muy bueno...
División de la imagen: 18.Int. Casa Candeth. Día/ Imagen de apoyo	162	Krishna Candeth (IZQ) Formato horizontal. Ajiaco (DER) Plato, mantel. Formato horizontal	Imagen dividida: Entrevista IZQ: Candeth zoom in PM Imagen de apoyo DER: imagen a color Ajiaco PG	Candeth: está sentado mira hacia el lado derecho de la imagen, habla. Ajiaco: PG sobre un mantel hay un plato de ajiaco, pasan varias imágenes en un tipo de stop motion en donde se saca una cucharada de la sopa, el stop motion se repite varias veces cada vez más rápido	Candeth: ...así que le perdoné todo.
Imagen de archivo	163	Cena Varias personas, una mesa, comida, vino, copas, cubiertos, servilletas	Imágenes archivo: Mesa PG	Cena: alrededor de la mesa hay varias personas que no se les ve el rostro, solo están sus manos con las que reciben y sirven el vino para después brindar, en la mesa hay varios platos, cubiertos, servilletas, y un mantel blanco	Candeth: Tomamos y comimos mucho. Y a veces nos olvidábamos de que éramos revolucionarios...
18. Int. Casa Candeth. Día.	164	Krishna Candeth Cabello blanco, barba blanca, gafas, camisa	Entrevista: zoom in Candeth PM	Candeth: está sentado mira hacia el lado derecho de la imagen, habla. FUNDIDO	Candeth: ...porque teníamos el sentimiento de culpa, de que los revolucionarios deberíamos morir de hambre, y no comer en la forma en que estábamos comiendo, secretamente, creo, yo tenía el presentimiento de que la revolución nunca iba a llegar, especialmente si seguíamos comiendo así. Y en fin, la vida siguió...
Imagen de archivo	165	Europa Un hombre, Edificio blanco al lado de las vías del tren	Imágenes archivo: Travelling Edificio PG	Edificio: blanco de dos pisos, con varias sillas afuera, tiene varias ventanas, un hombre que parece el vigilante, al lado un contenedor y al frente las vías del tren.	Candeth (O.S español): Viajamos juntos muchas veces fuimos a los países comunistas...
	166	Europa Ventana de tren, una mujer, un tren	Imágenes archivo: Ventana PG	Tren: la cámara está adentro de un tren, todo adentro está en penumbra, hay una ventana en donde se puede ver el exterior y se ve el paso de otro tren, cuando este termina de pasar, se ven varios árboles, adentro hay una mujer durmiendo en una silla.	Candeth (O.S español): ...Hungria, Checoslovaquia, y Rumania
18. Int. Casa Candeth. Día.	167	Krishna Candeth Cabello blanco, barba blanca, gafas, camisa	Entrevista: Candeth PM	Candeth: está sentado mira hacia el lado derecho de la imagen, habla.	Candeth (O.S español): más que todo Rumania porque él no quería hablar con... de Ceausescu ni del partido comunista quería ver el castillo de Drácula...
Imagen archivo	168	Rumania	Imagen archivo: zoom in Castillo PG	Castillo: la imagen está en negativo, en el primer término se ven varios árboles, un camino que va directo al castillo que esta al fondo. DESENFOQUE	Candeth (O.S): ...los vampiros elitistas chupándole la sangre a la burguesía así lo veía Manrique, (risa) en todo

		Varios árboles, un jardín grande, un castillo			caso. Allí estaba esta chica dulce y maravillosa que resultó ser una guía.
18. Int. Casa Candeth. Día.	169	Krishna Candeth Cabello blanco, barba blanca, gafas, camisa	Entrevista: Candeth PM	Candeth: está sentado mira hacia el lado derecho de la imagen, habla.	Candeth: Se llamaba Irina. Irina dijo que...
Imágenes de archivo	170	Rumania Castillo.	Imagen archivo: paseo Interior Patio Castillo PG LENTE GRAN ANGULAR	Castillo: en el patio se ve un edificio blanco en su mayoría, con ventanas pequeñas de marco redondeado, los accesos también son marcos redondeados.	Candeth: ...nos llevaría por el castillo y nos mostraría...
	171	Rumania Castillo, habitación.	Imagen archivo: cámara en mano, cuarto PG LENTE GRAN ANGULAR	Habitación: hay una cama grande, al frente de esta hay un cajón, al lado una gaveta, las paredes son blancas y hay dos ventanas pequeñas en la habitación	Candeth: ...y explicaría todo. Y nos pareció bien. Creo que él se encontró con Irina un par de veces después de eso.
18. Int. Casa Candeth. Día.	172	Krishna Candeth Cabello blanco, barba blanca, gafas, camisa	Entrevista: Candeth PP Zoom out PM	Candeth: está sentado mira hacia el lado derecho de la imagen, habla. Candeth: se rasca la cabeza, mira hacia el lado izquierdo del cuadro y pregunta.	Candeth: después regresamos y no hablamos más del asunto... pero después supe que... que él tuvo una hija o algo con Irina ¿Has oído algo de esto... acerca de una hija que tuvo con Irina?

La salida de varias personas de Colombia hacia distintos países comunistas permite dar con una mirada exterior de lo que sucedió en esos años, esta mirada exterior como por ejemplo de Krishna Candeth permite una relación interesante con la mezcla de la mirada interior y exterior de Colombia, por un lado hay un producto Nacional que se evoca allí y es la película *Confesión a Laura* (Osorio, 1990) que narra un amorío en el día del bogotazo, un día importante en la vida de Pedro Manrique Figueroa, mientras Candeth sigue contando su perspectiva de la película que lo lleva a un punto de giro en la vida de Manrique, este punto de giro no solo tiene consecuencias en la vida del personaje que cambia debido a esto, sino también, es una consecuencia que recae en todo un país, y este cambio al que hace referencia Candeth es netamente el cambio que llega a Colombia después de este suceso, la representación de Pedro Manrique Figueroa ya no solo hace parte de una generación de un país, es una representación de todo el país que al llegar un suceso tan contundente como lo es el asesinato de Gaitán su destino cambia abruptamente, esto deja ver una construcción muy sólida de la relación que hay entre la ficción y el documental en esta película que hace un intenso acercamiento a la realidad desde la unión de esas dos *raíces* del lenguaje cinematográfico.

Otro aspecto que se puede ver en esta escena es que se empieza a mostrar la desilusión en ese sueño que cada vez se veía más cercano, que se puede observar en lo que dice Candeth: "...yo tenía el presentimiento de que la revolución nunca iba a llegar...", esta desilusión se muestra como una progresión dentro de la película que a medida que avanza va ilustrando pequeños mensajes sobre algo que no se iba a lograr, esto se hace con el propósito de hacer sentir al espectador la realidad que existió para algunas personas, para que este pueda comprender qué fue lo que sucedió y sienta empatía con las personas que tuvieron esa sensación durante esa época, o

sea, que este reflejo que transmite el argumento sigue insistiendo en la premisa de la película, la realidad histórica se cuenta a través de lo representado por un relato falso permitiendo no solo llegar a la información de determinada realidad, sino también sintiendo esa realidad.

El montaje sigue mantenido una expresión independientemente de la falsedad del discurso, es decir que se sigue manteniendo una postura netamente documental al hacer uso de elementos simples como el material de archivo y la división del cuadro, sin llegar a utilizar elementos ficcionales innecesarios como lo pueden ser una dramatización o una representación visual de algún suceso a través de la ficción, como se mencionaba anteriormente, la representación ficcional si está presente en el mismo discurso que se presenta como falso documental, ya que hay una historia ficticia que funciona de hilo narrativo, sin embargo, se quiere hacer énfasis en que esa postura ficcional únicamente se concentra en el personaje Pedro Manrique Figueroa sin que la forma del documental pierda fuerza en su estructura hasta convertirse en una forma más ficcional, sino que sigue teniendo una forma netamente documental en el espectador.

Escena 19, 20 y 21.

Tabla 29. ¡Vaya revolucionario! Fuente: creación propia

Escena	P	Personajes	Cámara	Descripción	Diálogos
19. Ext. Pasillos edificio. Día.	173	Petra Popescu Mujer, blanca, collar, esqueleto negro	Entrevista: cámara en mano Petra PM Cámara en mano Petra PP	Petra: mientras camina lentamente mira hacia la cámara, hacia el frente y habla Petra: Esta recostada contra una baranda y habla al frente de la cámara.	Subtítulo: Petra Popescu, posible hija de PMF, Transilvania (Rumania) Petra: Pedro Manrique Figueroa, oh lala (subtítulos): Casi no sé nada de él, solo las historias que me contó mi mamá, ...el vino de Alemania a Rumania, y mi mamá se lo encontró en un café ...hicieron el amor toda la noche, durante seis horas y cuando ella se despertó, él se había ido, sin dejar nada, solo una pequeña flor blanca y una nota que decía: "Estoy contento ...de conocer la mujer de mi vida, pero tengo que irme. Lo que pasó fue muy hermoso, si me quedo sé que te haría daño" no sé qué quiso decir con eso. Pero mi mamá sufrió mucho y que cada vez que yo regreso a la casa me habla de ese tipo, y me dice: "¡Es la historia de mi vida!" y aunque ella ama a mi padre dice que Manrique fue el hombre de su vida. Y yo pienso que ella quiere volverlo a ver antes de morir. Es una historia increíble. Ella no entendió que esta historia era un amor imposible, pero bueno, ella fue feliz. Los recuerdos son todo para ella. Eso es todo lo que sé de ese tipo. Eso es todo lo que sé
20.Int. Tienda Mijail. Día.	174	Mijail Grushenko Hombre, camisa tipo polo.	Entrevista: Mijail PM	Mijail: mira hacia el lado derecho del cuadro, está de pie, habla.	Mijail: Pedro Manrique Figueroa vino a Rusia con una delegación de revolucionarios. Subtítulos: Mijail Grushenko, Barman, Odessa (Ucrania) Mijail: nos entendimos a través de un intérprete...
Imagen Apoyo	175	Mijail Grushenko Hombre, camisa, jean, zapatos.	Plano de apoyo: Mijail PG	Mijail: de pie, muestra su café que esta al fondo Café: tiene un letrero grande que dice: Café, Bar. MOSCOW. Fast food, pizza, draft beer, seafood. Hay sillas y mesas afuera del café, el suelo es de madera	Mijail: ...lo conocí en este bar hace unos...
20.Int. Tienda Mijail. Día.	176	Mijail Grushenko Hombre, camisa tipo polo.	Entrevista: Mijail PM	Mijail: mira hacia el lado derecho del cuadro, está de pie, habla. Mira hacia el lado izquierdo y escucha, después asiente y sigue hablando.	Mijail: ...cuarenta años, sí, treinta y siete años... creía que la revolución en su país estaba a la vuelta de la esquina, sobre todo cuando estaba borracho. ¡Vaya revolucionario! Cuánto llevamos aquí y la revolución nunca se hizo. Era un iluso... después de unos tragos hablaba en una jergonza... que para él era ruso, pero que para mí no tenía sentido. Era un tipo extraño. No sólo le gustaba la vodka Smirnov...
Imagen Apoyo	177	Hombres Ancianos	Plano de apoyo: dos hombres PG	Hombres: juegan ajedrez, sentados en una banca, el ajedrez esta sobre esa misma banca, al fondo se ve el océano y un cielo despejado, varias personas cruzan al frente de la cámara.	Mijail (O.S): ... también era adicto al ajedrez. Se la pasaba mirando jugar, pero nunca jugaba...
20.Int. Tienda Mijail. Día.	178	Mijail Grushenko Hombre, camisa tipo polo.	Entrevista: Mijail PM	Mijail: mira hacia el lado derecho del cuadro, está de pie, habla. FUNDIDO A ROJO.	Mijail: cuando le pregunté por qué, me dijo que el ajedrez era un juego... de concentración más no de inteligencia y que él "no tenía de la una pero le sobraba de la otra" Eso es lo que él creía
21. Int. Casa Hsu. Día.	179	Hsu Ke-uin Hombre, chaqueta cuello tortuga con botones, tipo oriental	Entrevista: Cámara en mano Hsu PM tild down cofre PG tild up Hsu PM tild down collages PG	Hsu: está de pie, abre un cofre con sus manos. Saca un sobre del cofre Se acomoda al lado de la cámara Abre el sobre y saca los collages uno por uno mientras los va mostrando a la cámara 1. una mujer de apariencia occidental y Jesús en un burro, varios apóstoles alrededor de ellos y varios chinos también mirándolos, al fondo la plaza de Tiananmen de Beijing que tiene un recorte como si fuera fuego, detrás del papel hay una hoja de árbol grande. 2. en una hoja de renglones marcados, hay dos mujeres de trajes exóticos que contestan un teléfono, las dos sonríen y están en una pose como si estuvieran recostadas sobre Mao quien tiene a una sobre el brazo como si le estuviera tocando la pierna y la otra sobre el hombro, Mao sonríe. 3. en una hoja, hay dos personas recortadas en primer término que están de espaldas, en segundo término y mucho más grande hay una mujer oriental desnuda con un peluquín rubio, atrás de ella hay unos brazos al parecer de un hombre que salen de sus hombros tomando lo que está en la parte superior de la hoja que son	Subtítulos: HSU KE-UIN, Ingeniero de sistemas, Beijing (China) Hsu (O.S): los collages los encontré debajo de la cama cuando mi padre falleció. Me sorprendí mucho cuando los vi. No podía creer lo que él había hecho. Eran collages de imágenes maoistas combinadas con imágenes cristianas pegadas junto a mujeres semi-desnudas occidentales. Con razón mi padre las escondió porque esto hubiera sido considerado contrarrevolucionario y un delito en esa época de la Revolución Cultural hubiera podido ser encarcelado o enviado a un campo de trabajos forzados era peligroso guardar este tipo de cosas

				de forma cilíndrica y alargada, como las ubres de las vacas, detrás de eso hay una mujer sonriente. En la parte inferior hay un texto en algún idioma oriental.	
	180	Hsu Ke-uin Hombre, chaqueta cuello tortuga con botones, tipo oriental	Entrevista: Hsu PM Zoom in Hsu PP	Hsu: está sentado, mira al lado izquierdo de la cámara y habla. Fondo: hay unos tipos de hilos rojos que unidos crean una ilustración de una rata llevando a otro animal que no se alcanza a identificar en un carruaje. Luces chinas.	Hsu: En ese momento mi padre estaba estudiando español en Beijing y él acogió a un grupo de latinoamericanos, creo que eran revolucionarios en ese momento así fue como conocí a Pedro Manrique Figueroa pero su nombre era muy difícil de pronunciar para nosotros, entonces nos pidió que simplemente lo llamáramos Choachi
Imagen Archivo	181	Hoja Blanca de cuadricula CHOACHI	Imagen Archivo: hoja PD CHOACHI pedestal arriba zoom out letras en una lengua oriental PD	Hoja: blanca con renglones, la escritura es negra y una tipografía delgada.	Hsu (O.S): Choachi como su pueblo natal
	182	Hsu Ke-uin Hombre, chaqueta cuello tortuga con botones, tipo oriental	Entrevista: Hsu PM Zoom in Hsu PP	Hsu: está de pie, abre un cofre con sus manos.	Hsu: Pero el significado de esa palabra era peligrosos. Hubiera sido considerado traición por las autoridades comunistas, ya que significa deshacerse de la esencia de China
	183	Palabra en chino Rojo en fondo negro	Imagen apoyo: Palabra PG	Palabra: en chino, con tipografía delgada y roja.	Hsu (O.S): “Chu” significa “deshacerse”
	184	Palabra en chino Rojo en fondo negro	Imagen apoyo: Palabra PG	Palabra: en chino, con tipografía delgada y roja.	Hsu (O.S): “Hua” se refiere a la prosperidad y a la armonía de China
	185	Palabra en chino Rojo en fondo negro	Imagen apoyo: Palabra PG	Palabra: en chino, con tipografía delgada y roja.	Hsu (O.S): y “Chi” significa “energía”.
	186	Palabra en chino Rojo en fondo negro	Imagen apoyo: Palabra PG	Palabra: en chino, con tipografía delgada y roja. Cada palabra aparece después de la otra FUNDIDO A ROJO	Hsu (O.S): Entonces todo esto junto, aunque suena como “Choachi”, su pueblo, realmente quiere decir “la energía para revolucionar a la China”

La mirada que se hace en este segmento sigue teniendo una mirada exterior, pero aquí se empieza a esbozar la personalidad de Pedro Manrique Figueroa desde la ruptura de su pensamiento y la pérdida de ideales, mientras que en el anterior se expone cómo fue que los adquirió o a partir de qué momento fue que este sujeto se dispuso a tener ese pensamiento crítico del sistema en el que vivía, en este muestra como su misma personalidad arruina este sueño de la *revolución*, es importante que esto se cuente a partir de las personas que tienen otro contexto cultural distinto al de Colombia ya que a partir de otra perspectiva se puede ser más crítico con respecto a el por qué la *revolución* no se instauró en el país, estas entrevistas dejan ver que la generación de personas que tuvo esta ilusión de cambiar el país tenían una irreverencia a tal punto que no respetaban sus mismos ideales, dejando por fuera la lucha de su sueño para simplemente dedicarse a soñar con que ya estaba cerca, así como manifiesta Mijaíl Grushenko sobre Pedro Manrique: “creía que la revolución en su país estaba a la vuelta de la esquina, sobre todo cuando estaba borracho. ¡Vaya revolucionario! Cuánto llevamos aquí y la revolución nunca se hizo”.

La manifestación de esa irreverencia también se deja ver en los collages que son encontrados por Hsu Ke-uin que son una completa mofa del cristianismo y Mao Tse-tung, exponiendo una idea en general que presenta una relación: el comunismo y el cristianismo, en el contexto colombiano el cristianismo es algo intocable, sobretodo en una época en donde la constitución está formada por ideales religiosos, por lo que el cristianismo se convierte en algo divino que es intocable, por otro

lado sucede lo mismo, el comunismo es otra *religión* intocable en donde Mao es una divinidad, por lo que Pedro Manrique Figueroa expone a través de sus collages que esa divinidad puede ser tocada, maltratada, usada, violada, etc. Haciendo una irreverencia total de su propio ideal, dejando claro que puede que la postura que toma Mao no sea del interés de Pedro (ya que nunca se aclara su ideología), pero esta figura representa un movimiento izquierdista que sí logró una *revolución*, dejando al espectador la idea de que esta irreverencia fue finalmente la que dejó nublar el pensamiento y desvió el camino de la conquista de esa supuesta *revolución*. Esto es importante dentro de la película ya que permite observar la importancia del collage y el hecho de que Pedro Manrique Figueroa sea un artista; la expresión que puede transmitir el personaje sobre el pensamiento irreverente que existía en esa época sin que este tenga que exponer sus ideas estando presente dentro del documental.

Escena 22 y 23.

Tabla 30. *Estudiante*. Fuente: creación propia

Escena	P	Personajes	Cámara	Descripción	Diálogos
22. Int. Estudio de arte Umberto. Día.	187	Umberto Giangradini Barba, Chaqueta, camisa, camiseta, pantalón paño	Entrevista: Umberto PM	Umberto: mira a la derecha del cuadro, habla.	Umberto: Después empecé a encontrármelo de vez en cuando y muchas de estas veces que me lo encontraba...
Imagen de archivo	188	Universidad Nacional Varios árboles, una valla, avenida, carros, personas	Imagen apoyo: paneo Campus UNAL zoom in PG	Varias personas: están de pie al otro lado de la acera Varios carros pasan por la avenida.	Umberto (O.S.): ... era en la Universidad Nacional le decía a distintas personas que era estudiante de sociología, que era estudiante de antropología, que era estudiante de derecho.
23. Int. Estudio Jaime. Día.	189	Jaime Gafas, barba y bigote, buzo de lana, camisa polo	Entrevista: Jaime PM	Jaime: sentado, mira hacia la cámara y habla.	Jaime: Y yo le dije, bueno al fin voz estudiabas economía o estudiabas era derecho o qué y me dijo: "no, no, no, yo nunca estudié en la Universidad Nacional, yo era un funcionario político que la juventud me había dispuesto en la universidad para, pues para hacer crecer la organización"
Imagen de archivo	190	Universidad Nacional Varias personas, arboles, un edificio blanco, un jardín.	Imagen Archivo: Personas zoom in PG	Personas: están encapuchados, uno de ellos tiene una cauchera para tirar piedras, da vueltas alrededor de su brazo con la cauchera, los otros caminan hacia el fondo.	Jaime (O.S.): yo más o menos también hacía eso, lo que estaban en llamar los medios informativos: "un agitador profesional".

Al pasar por varios lugares del exterior, la historia se centra en un eje fundamental de la juventud en Colombia, la Universidad Nacional, por lo que Pedro Manrique Figueroa durante este capítulo (Años rojos) expone tres distintas representaciones, por un lado hace un acercamiento a los círculos artísticos y culturales de Bogotá que son expuestos por el nadaísmo, el teatro, los distintos cafés y discotecas de la ciudad, después en el exterior toma una imagen representativa de toda Colombia al relacionar la muerte de Gaitán con el rumbo que toma Colombia, y el cambio de vida que nace después de este hecho en Pedro Manrique, por último se llega a la juventud y el estudiantado de la Universidad Nacional que se puede especificar en los

estudiantes que menciona Umberto Giangrandini en esta entrevista sobre lo que le decían que Manrique estudiaba: “...era estudiante de sociología, que era estudiante de antropología, que era estudiante de derecho...” es decir las carreras humanistas, de este modo se continua con la representación de un tipo de personas que durante la historia de Colombia tuvieron cabida, pero que sus historias pocas veces son tenidas en cuenta a la hora de entender la Colombia que surge después de mitad del siglo XX.

Escenas 24, 25 y 26.

Tabla 31. *Volantes*. Fuente: creación propia

Escena	P	Personajes	Cámara	Descripción	Diálogos
24. Int. Estudio Juan. Día	191	Juan José Vejarano Chaqueta cuero café, camiseta blanca, barba.	Entrevista: Mano de Juan PD	Mano Juan: recoge un papel que está en una mesa	Juan (O.S): Estas eran las cosas que el tipo hacía...
	192	Juan José Vejarano Chaqueta cuero café, camiseta blanca, barba.	Entrevista: Juan PP ----- Zoom out Juan PM Zoom in Papel PD ----- Zoom out Juan PM	Juan: sentado mira el papel que tiene en sus manos y habla Juan: Muestra el papel a la cámara, habla y mira a la cámara. Papel: pequeño, de un tono amarillizo, arrugado, tiene unas letras rojas: LLERISTA (letra gruesa) Burguesito...Burguesito! (letra delgada) Juan: señala el papel	Juan: ...el tipo sacaba, de pronto comenzaba a repartir, volantes de cosas que, que uno no sabía de dónde venían, ni quién había sido el autor, ni a qué movimiento correspondía, simplemente que a él se le ocurría que chévere sacar eso y los pegaba en los teléfonos públicos, - Al entrevistador - te acordás de esas cabinas que parecían un huevo de los teléfonos públicos. Ahí los pegaba (risas) y yo me encontraba con volantes de estos y ojala hubiera más para mostrar porque había de todo, habían cosas realmente muy imaginativas hasta la simpleza pues por ejemplo de este que era bastante simple.
25. Int. Casa Jotamarío. Noche.	193	Jotamarío Arbeláez Gafas, barba, camisa clara.	Entrevista: Jotamarío PA ----- Zoom in Papel PD	Jotamarío: sentado, con sus dos manos sostiene un papel y habla. Fondo: Varios cuadros, un computador, una lámpara, libros.	Jotamarío: repartía este tipo de tarjetas: - lee lo que dice la carta - papa no, pepa sí.
Imágenes de archivo	194	Papel papa Formato horizontal, en fondo negro.	Imagen apoyo: PG	Papel: está dividido en tres líneas, dos rojas que están a los dos costados y una amarillenta en el centro, en la del centro hay un texto negro que dice: PAPA (pequeño) NO (grande) PEPA (Pequeño) SI (grande) en el costado izquierdo hay una mitra papal del color del papel con dos bastones cruzados negros, en el costado derecho hay un rectángulo con bordes redondeados verticalmente del color del papel.	Jotamarío (O.S): Era en la época...
	195	Papa Paulo VI Sotana blanca, collar de una cruz, solideo.	Imagen Archivo: B/N Papa PA	Papa: abre sus manos mientras camina, después aplaude, va acompañado de varios oficiales y sacerdotes	Jotamarío (O.S): ...en que el papa visitaba Colombia pero esta fue otra de las oportunidades en que Pedro...
25. Int. Casa Jotamarío. Noche.	196	Jotamarío Arbeláez Gafas, barba, camisa clara.	Entrevista: Jotamarío PA Zoom in Papel PD	Jotamarío: sentado, con sus dos manos sostiene un papel y habla. Papel: el papa saliendo de un avión bajando las escaleras, abajo un texto que dice: el papa visita a Colombia Jotamarío: sobrepone el papel de PAPA NO PEPA SI	Jotamarío: ...manifestó su desacuerdo con los altos poderes terrenales.
26. Int. Estudio Jaime. Día.	197	Jaime Osorio Gafas, barba y bigote, buzo de lana, camisa polo	Entrevista: Jaime PP	Jaime: sentado, mira hacia la cámara y habla, después se acomoda tratando de sacar algo de sus bolsillos.	Jaime: Había una cosa muy interesante del tipo que siempre, umm, yo siendo de las comunidades comunistas de todas maneras no tenía la capacidad de venta que él tenía de esos documentos que eran como unos...
	Imagen archivo	198	Papel de bono Formato vertical, color amarillo claro con rojo.	Imagen Archivo: Papel PD (en la imagen de las protestas) pedestal arriba a llegar a JUCO zoom out Papel PG	Jaime (O.S): ...billetes, sí, de cinco, diez, veinte, cien pesos y eran bonos de la revolución y se le vendía a la gente con el objeto de que cuando se hiciera...
26. Int. Estudio Jaime. Día.	199	Jaime Osorio Gafas, barba y bigote, buzo de lana, camisa polo	Entrevista: Jaime PA	Jaime: sentado, mira hacia el lado izquierdo de la imagen y habla.	Jaime: ...la revolución se le devolvía por diez veces o no sé cuántas veces.

A pesar de que se venía manteniendo una baja o una desilusión por la lucha de la *revolución* que quería Manrique, en este segmento el argumento retoma esa actitud crítica frente al orden establecido en el país, haciendo público su desacuerdo frente a la llegada del papa y la posición conservadora del presidente a través de pequeñas pegatinas, por lo que el arte y su ideología esta vez no se separan sino que se reúnen para manifestar su desacuerdo con el manejo del país, por otro lado la ilusión que no le deja ver la realidad se vuelve más densa, en esos momentos se crean unos bonos que se vendían como dinero que después de lograrse la supuesta *revolución* se duplicaría o triplicaría, es decir que ya se estaba dando por hecho que la revolución estaba a punto de darse, sin embargo, esta posición resulta igual de ficticia a Pedro Manrique Figueroa quien cada vez más se va convirtiendo en una figura más alejada de la realidad (tomándolo como persona que nunca existió en Colombia, y no como una representación de una generación que si existió).

Escena 27, 28 y 29.

Tabla 32. *Años rojos*. Fuente: creación propia

Escena	P	Personajes	Cámara	Descripción	Diálogos
27. Int. Estudio Juan. Día	200	Juan José Vejarano Chaqueta cuero café, camiseta blanca, barba.	Entrevista: Juan PM Abierto	Juan: sentado mira hacia la cámara, habla, mueve las manos mientras habla, se ve la silla en la que está sentado al revés. Fondo: se ve un computador	Juan: yo nunca supe exactamente cuál fue la ideología del tipo, lo que sí sé era que el tipo se hacía notar en cualquier parte que estuviera, se hacía notar por la verborrea que soltaba de todo su movimiento y de toda su idea de un arte que en esa época, pues había una cantidad de teorías, estaba el MOIR que sostenía el arte popular y científico de masas, no es cierto, y por otro lado los que no creíamos mucho en lo científico del arte y este hombre estaba como por... Siempre jugaba como por la línea del medio.
28. Int. Estudio de Arte Beatriz. Día Imágenes de archivo	201	Beatriz Gonzales Bata blanca, camisa verde	Entrevista: Beatriz PM.	Beatriz: está de pie, habla y mueve sus manos.	Beatriz: no sé realmente pero sí sé que los maoístas como Clemencia Lucena ellos tenían su escuela y adoctrinaban...
	202	Imagen Mao Ovalada vertical, fondo negro.	Imagen archivo: Imagen Mao PG	Imagen Mao: en una figura ovalada esta la imagen de Mao con un traje militar mirando hacia la parte superior de la derecha de la imagen en un fondo rojo con un margen blanco amarillento, la imagen gira a la derecha.	Beatriz (O.S): ...y todo giraba alrededor de Mao y de la política cultural de Mao o sea nada de Shakespeare nada de eso...
	203	Ilustración Protesta Formato horizontal, con delineado blanco, fondo negro.	Imagen apoyo: Ilustración protesta PG	Ilustración protesta: en la imagen que parece en lienzo de tela hay varias personas PG con carteles y herramientas en sus manos, son personas trigueñas, algunos con sombreros, otros con gorros, hay varios niños también y algunas mujeres, al fondo hay varias casas con un estilo de chozas, las personas tienen ropa ligera y sandalias. En los carteles dice: "Esta tierra es nuestra ni con la muerte la cedemos" y el otro: "por los destechados de Ariguaní! Unidad! Organización! Lucha!"	Beatriz (O.S): ...todo tenía que ver con
	204	Ilustración MOIR Formato horizontal, fondo negro	Imagen apoyo: Ilustración MOIR PG	Ilustración MOIR: en la imagen que parece en lienzo de tela hay varias personas PG dos están de pie sobre el tráiler de un caballo agitando una bandera roja, tres están sentados sobre el tráiler sosteniendo una bandera de MOIR y uno al lado en una bicicleta, todos cruzan por una calle de algún municipio, son trigueños y tienen ropa ligera.	Beatriz (O.S): ...una cultura...
	205	Ilustración Marcha Formato horizontal, papel arrugado.	Imagen apoyo: Ilustración Marcha PG	Ilustración Marcha: la imagen que parece en un tipo de papel que ya está arrugado y que ha perdurado varios años, hay varias personas PA levantando el puño, y gritando con expresiones de ira, uno de ellos tiene un casco de construcción, todos son trigueños, algunos con chaqueta, otros con camisa, una persona con ruana, y una mujer con camisa de flores, en total hay siete personas, al fondo hay varias banderas rojas, una con una estrella amarilla, un cartel que dice: "muerte al imperialismo yanqui" otro que dice: "viva el partido del trabajo de colombia"	Beatriz (O.S): ...que venía directo de china...
	206	Clemencia Lucen Mujer, cabello largo, un cigarrillo en la boca.	Imagen archivo: Clemencia PP	Clemencia: está fumando mientras mira al lado izquierdo de la imagen, tiene su mano al nivel de la boca, abajo hay un texto que dice su nombre.	Beatriz (O.S): ...a la casa de Clemencia Lucena ¿no?
	207	Iósif Stalin Hombre, cabello corto, bigote.	Imagen archivo: Iosif PP	Iósif: esta de perfil mira hacia el frente de él, sonríe	Jaime (O.S): Por esa misma época se desarrolla la línea trotskista que había sido olvidada un poco desde la época de Lenin...
	208	Militares rusos Varias personas, trajes y gorros militares.	Imagen archivo: Militares PM	Militares: están de pie, saludan con la mano en la frente.	Jaime (O.S): ...y vuelve y se resucita...
29. Int. Estudio Jaime. Día. Imágenes de apoyo	209	Jaime Osorio Gafas, barba y bigote, buzo de lana, camisa polo	Entrevista: Jaime PM	Jaime: está sentado, mira al lado derecho de la imagen, habla. FUNDIDO A ROJO	Jaime: en el sentido de que la revolución no se puede hacer en un solo país sino que hay que hacerla general es decir que la revolución, es una revolución mundial...
	210	Siglas de partidos Texto blanco, en fondo rojo	Imagen apoyo: Siglas PG	Siglas: PCC, MOIR, PST. Aparecen de arriba abajo con degradado y secuencialmente.	Jaime (O.S): esas tres líneas comienzan a...
	211	Siglas de partidos Texto blanco, en fondo rojo	Imagen apoyo: Siglas PG	Siglas: PCC, cada letra aparece con degradado y secuencialmente. Abajo Partido Comunista Colombiano aparece al mismo tiempo que cada sigla.	Jaime (O.S): ...ganarse la conciencia de los estudiantes y de los obreros...
	212	Siglas de partidos Texto blanco, en fondo rojo	Imagen apoyo: Siglas PG	Siglas: MOIR, cada letra aparece con degradado y secuencialmente. Abajo Movimiento Obrero Independiente Revolucionario aparece al mismo tiempo que cada sigla.	Jaime (O.S): ...que prometían por cambiar pues la sociedad
	213	Siglas de partidos Texto blanco, en fondo rojo	Imagen apoyo: Siglas PG	Siglas: PST, cada letra aparece con degradado y secuencialmente. Abajo Partido Socialista de los Trabajadores aparece al mismo tiempo que cada sigla.	Jaime (O.S): ...hacia un régimen socialista...

29. Int. Estudio Jaime. Día.	214				Jaime: ... igualmente en ese momento surge un fenómeno muy interesante que es el fenómeno del hipismo...
	215	Guerra Varios bombardeos nocturnos	Imagen archivo: B/N Secuencia de imágenes Explosiones PG	Guerra: once planos de explosiones en distintos lugares, en un plano se perciben una torreta, en otro unas plantas, y en el resto solo el humo y el estallido, las imágenes cambian con ayuda de la sobreexposición. SONIDOS DE BOMBAS	Jaime (O.S): ... que se convierte al final en un movimiento muy grande de protesta contra la guerra en Vietnam, la población incluso que no era de militante de izquierda...
	216	Persona Hombre, con gafas, gorro pesquero, tiene barba y camisa blanca.	Imagen archivo: Seguimiento Hombre PM	Hombre: pasa caminando mientras come un helado, mira a la cámara y hace la seña de la paz con sus dedos. FUNDIDO A NEGRO	Jaime (O.S): ...comenzó a tomar posiciones frente a la paz.

Finalmente en la última secuencia de este capítulo titulado *Años rojos* se exponen varias líneas izquierdistas en donde se estaba moviendo la juventud de esa época mencionando a Pedro Manrique Figueroa únicamente al principio, cuestionando su línea ideológica, dejando en evidencia la figura del personaje como una excusa para hablar de otros temas que sucedían en la época, mientras su existencia vuelve a caer en manos de diversas personas que tienen pensamientos similares pero a la vez distintos, guiados por distintas ramas de una misma construcción ideológica. Por otro lado el arte mostrado como imágenes de apoyo deja ver una búsqueda incesante de esa lucha, sin embargo, el arte queda corto ya que se queda en eso, en una representación que no pudo ser catalogada como algo tangible o visible en la historia, sino una representación que deja ver un espíritu que existió pero que no se apoderó de un cuerpo para ejecutar esa acción que tanto necesitaba para cumplir su sueño.

4. CONCLUSIONES

El acercamiento que se buscó entre el cine documental y la expresión siempre estuvieron presentes desde la consolidación del cine documental, sin embargo, es un aspecto que muchas veces no se permite ver con claridad, debido a que el tratamiento de la información en la actualidad, de cierto modo, puede cohibir la expresión como un sendero negativo que puede tomar el cine documental, ya que está obligado a tener unas bases sólidas frente a su forma y contenido para que siga perdurando como un elemento eficaz a la hora de revelar la verdad. Pero hay que tener distintos puntos de vista del caso, ya que por un lado esa búsqueda de la exploración en la creatividad a partir de la realidad es la que le ha dado forma al documental, empezando por el hilo narrativo que le añade Robert Flaherty a la realidad, lo cual permite presentar a la sociedad occidental otros estilos de vida, por lo que al hacer interesante el documental al ojo humano, este cobra vida dentro del espectador quien está dispuesto a observar

esa realidad que allí se presenta, es decir que esa expresión que muchas veces se ve como una interferencia en el documental puede que sirva como un desarrollador del lenguaje que puede llevar esa realidad a otros contextos más profundos.

Lo anteriormente mencionado lleva a posicionar el *falso* como una de esas expresiones que permiten profundizar en las temáticas a través de las creaciones personales del cineasta quien puede buscar las emociones para hacer sentir al espectador una determinada realidad de una manera más profunda, por lo que el falso documental termina siendo un género que se puede camuflar dentro del documental y la ficción para exponer determinados conceptos que se quieran manejar, la mayoría enfocados en la cercanía que hay entre lo que imaginamos y lo que sucede en la construcción de la realidad de la que todos los seres humanos hacen parte en su diario vivir.

Al analizar las dos obras de Luis Ospina *Agarrando pueblo* y *Un tigre de papel* se llega a varias conclusiones, la primera es que el falso documental necesita tener una estructura clara, estructura de la que se tiene que apoderar para seguir manteniendo su discurso, pero aquí yace un problema que termina siendo una contradicción, el falso documental pone en aprietos al cine documental al cuestionar su veracidad, esto logra perder la forma del documental en una mezcla que se vuelve difusa entre la ficción y la realidad, al ocasionar esto, el *falso* que sobrevive gracias a esa estructura rígida del documental, también se pone en aprieto a si mismo, al perder unos códigos establecidos en el espectador que se fueron consolidando a lo largo de la historia del cine, haciendo de esto su propia autodestrucción. Con esto se quiere llegar a que quizá el falso documental no tenga un desarrollo del lenguaje sino que más bien mantiene un declive que seguirá avanzando hasta perderse en la ficción.

Sin embargo, poniendo en tela de juicio lo anteriormente mencionado, en las dos piezas audiovisuales que se analizaron existe una diferencia en el uso del falso documental como herramienta para el acercamiento a la realidad, que se ve mucho más explorada en *Un tigre de papel*, esto se debe a diversos motivos, el primero es la modalidad que se intenta falsear, en *Agarrando pueblo* se establece una modalidad que podría estar más relacionada con la del documental de observación, que tiene una relación en su estructura con la ficción ya que se establece un parámetro en el montaje que busca la continuidad en el espacio-tiempo mientras que

en *Un tigre de papel* se hace uso de la modalidad expositiva que permite percibir esos códigos estructurales del documental mucho más marcados, haciendo un *falso* mucho más creíble, pero como lo que se destaca de este género no es la credibilidad este punto termina siendo poco favorable dentro del desarrollo del lenguaje.

Al comprender que la credibilidad no es lo más importante del falso documental, se postula que lo importante de este género es el manejo de un concepto que tiene una coherencia con el uso de las herramientas que ofrece la estructura del documental con el fin de desarrollar ese concepto en el espectador de un modo más profundo gracias a que esta herramienta guarda unos códigos que hacen acercar el espectador a la realidad para dar más fuerza a las emociones que este puede sentir en la sala de cine, pero este concepto también tiene que tener una relación con la ficción que a medida que desarrolla su justificación en determinada obra hace más importante el uso del falso documental como medio de expresión eficaz para narrar ese determinado concepto.

Al tener en cuenta la importancia del concepto en la narrativa del falso documental se puede hablar de *Agarrando Pueblo* y *Un tigre de papel*, la primera obra que es un cortometraje, cuestiona la explotación de la miseria a través del cine, tiene un profundo manejo del concepto que se trabaja, por un lado está el cine, una herramienta que crea ilusión, por el otro lado está la miseria, un aspecto fuertemente enlazado a la realidad latinoamericana de los años 70, por lo que el concepto tiene coherencia con el uso de las herramientas ficcionales y documentales que ofrece el cine, que se unen para manifestar el uso mal intencionado del cine por parte de algunos directores que buscaban el dinero a través de las problemáticas de otros. En cambio *Un tigre de papel* habla sobre una generación de personas que tenían un profundo sueño de cambiar el rumbo de un país, sin embargo, ese sentimiento se quedó en una ilusión que no se hizo realidad, nuevamente el concepto de la ilusión y la realidad guardan espacio en el falso documental, la ilusión se ilustra en el largometraje a través de un personaje Pedro Manrique Figueroa, mientras la realidad se cuenta a través de varias entrevistas y material de archivo sobre distintas décadas de la historia Colombiana, por lo que frente a esta importancia no cabe resaltar ningún desarrollo del lenguaje, pues ya con *Agarrando pueblo* se puede ver un profundo manejo de este género.

Debido al enfoque que se tiene en esta investigación con el acercamiento a la realidad a través del falso documental, se puede mencionar la última conclusión, en este caso si existe un desarrollo contundente con la implementación de la realidad en el falso documental, en *Agarrando pueblo* hay una constante que de cierto modo retira al espectador de la realidad, y es la actuación que siempre está presente a través de los cineastas que filman las escenas de miseria, que aunque entran en una representación, las exageraciones de sus conductas saltan elementos meramente ficcionales que por supuesto están allí para conseguir la sátira, al igual, este cortometraje tiene una ruptura del formato que finalmente separa el falso documental del documental separando la ficción de la realidad, mientras que en *Un tigre de papel* se sostiene un acercamiento a la realidad sin salir de la forma documental con otro plus, y es la utilización de las entrevistas de las personas que tuvieron cercanía o pertenecieron a la generación de la que se habla sin tener que utilizar interpretaciones actorales para hacer creer esa realidad, sino que simplemente se hacía uso del pasado para evocar la figura ficticia que es Pedro Manrique Figueroa. En conclusión el desarrollo del lenguaje cinematográfico en el falso documental no presenta un desarrollo muy profundo, sin embargo, con estas dos obras se puede ver el potencial que ha adquirido el cine nacional en este género, con una mirada muy propia que hace énfasis en la utilización de este para lograr descifrar una realidad que con el cine documental no se hubiera podido haber adquirido.

5. REFERENCIAS

Artículos en Línea.

- Aguliar, S. (Junio, 2009) *Free cinema los jóvenes airados van al cine*. Círculo de bellas artes.
Recuperado de
http://www.circulobellasartes.com/fich_minerva_articulos/Free__Cinema_%285803%29.pdf
- Campo, J. (2015). *Cine documental. Cine documental: tratamiento creativo (y político) de la realidad*. Revista argentina de cine (11), 1 – 28. Recuperado de
<http://revista.cinedocumental.com.ar/pdf/11/11-Art1.pdf>
- Díaz, J. (2009) *El falso documental: la frontera entre documento y ficción*. Wordpress. España.
Recuperado de
<https://manualesdecine.files.wordpress.com/2009/12/u7-el-falso-documental.pdf>
- Díaz, V. (2012) *Espectadores de falsos documentales. Los falsos documentales en la sociedad de la información*. España. Athenea Digital. Recuperado de
<http://atheneadigital.net/article/view/Diaz>
- Galindo, Y. (2013). Un juego filmico: *Des-montando una imagen del cortometraje Agarrando pueblo –1978– a partir del documental Chircales -1971*. Revista Historia y Espacio de la Universidad del Valle, 41, 133-157. Recuperado de
http://historiayespacio.univalle.edu.co/index.php/historia_y_espacio/article/view/1703/1809
- García, A. (2006). *La traición de las imágenes: mecanismos y estrategias retóricas de la falsificación audiovisual*. España. Recuperado de
<http://www.ehu.es/zer/hemeroteca/pdfs/zer22-16-garcia.pdf>
- García, J. (s.f.) *La verdad en el falso documental*. España. Cine para leer. Recuperado de
<http://www.cineparaleer.com/punto-de-vista/item/1488-la-verdad-en-el-falso-documental>

- García, K. (2008). *¿Qué es el falso documental al fin y al cabo?*. Asociación Española de investigación de la comunicación. España. Recuperado de <http://www.ae-ic.org/santiago2008/contents/pdf/comunicaciones/359.pdf>
- Paredes, Z. y Díaz, N. (2007). Presente y pasado. *Revista de historia. Los orígenes del frente nacional en Colombia*. 12 (23). 179 – 190. Recuperado de <http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/23051/1/articulo11.pdf>
- Urrero, G. (2008) *El falso documental. Teoría y práctica del “mockumentary”*. España. The cult Magazine. Recuperado de <http://www.thecult.es/Cine-clasico/el-falso-documental-teoria-y-practica-del-mockumentary.html>
- Villegas A. (2012). *Cinéma mentiré: montaje, reflexividad, y crítica en Agarrando pueblo y Un tigre de papel*. Trabajo presentado en III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual. Recuperado de <https://www.luisospina.com/sobre-su-obra/art%C3%ADculos/>

Libros.

- Aunmont, J. y Marie, M. (1990) *Análisis del film*. [Traducido al español de *L'analyse des films*]. Barcelona, España: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- Barnow, E. (2005) *Documental historia y estilo*. [Traducido al español de *Documentary*]. Barcelona, España: Editorial Gedisa.
- Breshand, J. (2002) *Documental: La otra cara del cine*. [Traducido al español de *Le Documentaire. L'autre face du cinéma*]. Barcelona, España: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- Casetti, F y Chio, F. (2007) *Cómo analizar un film*. [Traducido al español de *Analisi del Film*]. Barcelona, España: Ediciones Paidós Ibérica S.A.
- Martínez, H. (1978). *Historia del cine colombiano*. Bogotá, Colombia: Librería y Editorial América Latina.

- Nichols, B. (1997) *La representación de la realidad*. [Traducido al español de *Representing reality*]. Buenos aires, Argentina: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- Ortega, M. y García, N. (2008). *Cine directo, reflexiones en torno a un concepto*. Madrid, España: T&B Editores.
- Romaguera, J. (1993) *Textos y manifiestos del cine. Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones*. 2ª ed. Madrid, España: Ediciones Catedra S.A.
- Roscoe, J. y Hight, C (2001). *Faking it: Mock-Documentary and the Subversion of Factuality*. Reino Unido: Manchester University Press.
- Torreiro, C. et al. (2005). *Documental y Vanguardia. Madrid*. España: Ediciones Catedra (Grupo Anaya, S.A)
- Sánchez, J. (2001). *Imágenes para la sospecha: falsos documentales y otras piruetas de la no ficción*. España: Ediciones Glénat.
- Sanchez, J (2002). *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid, España: Alianza Editorial, S.A.
- Weinrichter, A. (2004). *Desvíos de lo real: el cine de no ficción*. Madrid, España: T & B Editores.

Libros en línea.

- Ospina, L (2007). *Palabras al viento, mis sobras completas*. Recuperado de <https://www.luisospina.com/sobre-su-obra/libros/>
- Patiño, S. (2009). *Acercamiento al documental en la historia del audiovisual colombiano*, Bogotá, Colombia: Universidad Nacional de Colombia. Recuperado de http://www.documentalcolombia.com/pdf/acercamiento_al_documental_en_la_historia_del_audiovisual_colombiano.pdf

Universidad del Valle (2011). *Oiga/ vea: sonidos e imágenes de Luis Ospina*. Recuperado de <https://www.luisospina.com/sobre-su-obra/libros/>

Trabajos de grado.

Fernández, A. (2011). *“Agarrando pueblo” más cerca a la realidad*. (Trabajo de grado). Universidad del Norte, Barranquilla, Colombia.

Trabajos de grado en línea.

Burstein, F (2009) *Aproximación al falso documental: análisis formal de un género inexplorado*. Perú. (Tesis de grado, Universidad de Piura) recuperado de http://pirhua.udep.edu.pe/bitstream/handle/123456789/2003/INF_171.pdf?sequence=1

López, Y. (2013). *Mediaciones documentales: Paraíso de Felipe Guerrero y Un tigre de papel de Luis Ospina*. (Tesis de grado publicada, Universidad EAFIT). Recuperado de https://repository.eafit.edu.co/bitstream/handle/10784/2638/LopezAlzate_LilliaYasmin_2013.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Manssur, D. (2014). *Docuficción proyecto de aplicación profesional*. (Tesis de grado publicada, Universidad Casa Grande). Recuperado de <http://dspace.casagrande.edu.ec:8080/bitstream/ucasagrande/87/1/Tesis656MANe.pdf>

Rincon, V. (2010). *Representación de lo popular en el documental colombiano: lo popular como pobreza, como denuncia y como cultura a partir del análisis del discurso audiovisual*. (Trabajo de grado, Pontificia Universidad Javeriana). Recuperado de <http://www.javeriana.edu.co/biblos/tesis/csociales/tesis151.pdf>

Películas.

Acevedo, G. (Productor) & Aceveco, A. (Director). (1933). *Colombia victoriosa*. [Película]. Colombia: Acevedo e hijos.

- Brenner R. (Productor) & Vallée, J. (Director). (2013) *Dallas Buyers Club* [Película]. Estados Unidos: Focus Features.
- Cook, F. (Director). (1912). *The Truth About the North Pole* [Película]. Estados Unidos: Frederick A. Cook.
- Curtis, E. (Director). (1914). *In the Land of the Head Hunters* [Película]. Estados Unidos, Canadá: World Film Company.
- Di Doménico Hermanos. (Productor y Director). (1915). *El drama del 15 de Octubre*. [Película]. Colombia: Di Doménico Hermanos.
- Flaherty, R. (Productor y Director). (1922). *Nanook of the north*. [Película]. Estados Unidos: Revillon.
- Flaherty, R. (Productor y Director). (1926). *Moana*. [Película]. Estados Unidos: Paramount Pictures.
- Garcia, D. (productor) & Mendoza, R. (director). (2014). *Memorias del calavera*. [Película]. Alemania, Colombia, España, Francia: Día fragma fabrica de películas.
- Grazer, B. (Productor)& Howard, R. (Director). (2001). *A beautiful mind* [Película]. Estados Unidos: Imagine Entertainment
- Herzog, W. (productor) & Penn, Z. (director). (2004). *Incident at loch ness* [Película]. Reino Unido: Enden Rock Media.
- Loader, J. Rafferty, K & Rafferty, P. (Productores y Directores). (1982). *The atomic cafe* [Película]. Estados Unidos: The archives proyect.
- Moore, M. (Productor y director). (2002). *Bowling for columbine*. (Película). Estados Unidos. Region 4.
- Moore, M. (Productor y director). (2007). *Sicko*. (Película). Estados Unidos. Dog Eat Dog y The Weinstein Company.

Mendoza, R. (Productor y director). (2010). *La sociedad del semáforo*. [Película]. Alemania, Colombia, España, Francia: Día fragma fabrica de películas.

Myrick, D. (Productor) y Sánchez, E. (Director). (1999). *The Blair Witch Project*. [Película]. Estados Unidos: Haxan Films.

Ospina, L. (director y productor) & Fondo de Desarrollo Cinematografico [FDC] (Productor). (2007). *Un tigre de papel*. (Película). Colombia: FDC

Sindicato de Artistas y Trabajadores Unidos Para la Liberación Eterna [SATUPLE] (Productor) Ospina, L. y Mayolo, C. (Directores). (1977). *Agarrando pueblo*. (Película). Colombia: SATUPLE.

Vertov, D. (Director). (1929). *El hombre de la cámara*. [Película]. Unión Soviética: VUFKU

Winkler, I. (Productor) & Scorsese, M. (Director). (1990) *Goodfellas* [Película]. Estados Unidos: Warner Bros.

Series de televisión.

Anglia TV. (Productor). (1979). *Alternative three*. [Reportaje televisivo]. Reino Unido: Anglia TV.

BBC (Productor). (1957). *Panorama*. [Serie de televisión]. Reino Unido: BBC.