

**FACULTAD LATINOAMERICANA DE CIENCIAS SOCIALES**

**SEDE ECUADOR**

**PROGRAMA ANTROPOLOGÍA**

**CONVOCATORIA 2009-2011**

**TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE MAESTRÍA EN ANTROPOLOGÍA  
VISUAL Y DOCUMENTAL ANTROPOLÓGICO**

***LA LLAVE DE LA MEMORIA: UNA FICCIÓN ETNOGRÁFICA*  
AUDIOVISUAL SOBRE LA MEMORIA, EL OLVIDO Y LA VIOLENCIA EN  
LAS COMUNAS UNO, OCHO Y TRECE DE LA CIUDAD DE MEDELLÍN  
ENTRE LOS AÑOS 1980 Y 2022**

**GERMÁN ADOLFO ARANGO RENDÓN**

**FEBRERO 2012**

**FACULTAD LATINOAMERICANA DE CIENCIAS SOCIALES  
SEDE ECUADOR  
PROGRAMA ANTROPOLOGÍA  
CONVOCATORIA 2009-2011**

**TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE MAESTRÍA EN ANTROPOLOGÍA  
VISUAL Y DOCUMENTAL ANTROPOLÓGICO**

***LA LLAVE DE LA MEMORIA: UNA FICCIÓN ETNOGRÁFICA*  
AUDIOVISUAL SOBRE LA MEMORIA, EL OLVIDO Y LA VIOLENCIA EN  
LAS COMUNAS UNO, OCHO Y TRECE DE LA CIUDAD DE MEDELLÍN  
ENTRE LOS AÑOS 1980 Y 2022**

**ASESOR: XAVIER ANDRADE**

**LECTOR/A: CHRISTIAN LEÓN, MARIA ELENA BEDOYA**

**GERMÁN ADOLFO ARANGO RENDÓN**

**FEBRERO 2012**

## **Dedicatoria**

A la abuela ambul, al abuelo mambe y al hijo huérfano yagé, por permitirme hacer de la experiencia relato y conocimiento.

Al señor Hip Hop por darle la cadencia necesaria a esta historia.

A mis viejos, mis hermanas, mis sobris y mi abuela, por llevarme por ese paraíso llamado Popular N.1.

Y a mi negra, por las eternas noches de buen amor vividas y las que nos deparan el final de este texto.

## **Agradecimientos**

Agradezco a la FLACSO Ecuador y en especial al director del programa Xavier Andrade por la complicidad y acompañamiento académico en este trabajo. A Gabriela Zamorano del Colegio de Michoacán por las asesorías.

A la profesora Pilar Riaño por la revisión del proyecto inicial y su colaboración en la primera parte de este proceso, gracias mil.

A la Corporación Pasolini en Medellín por el tiempo, espacio y paciencia que me brindaron para el desarrollo de este trabajo, que es otro fruto de este largo sueño que llevamos construyendo.

A todo el equipo de diseño de La llave de la Memoria: Elsy Galeano, Milvia Castañeda, Juan Obed Pulgarín “Jackgo” y Eleison Figueroa “Blaster” por ese amor compartido y revitalizado al barrio Popular N1. Guillermo Zapata “Memo” y Andrea López, por no comerse mi cuento entero y enseñarme más acerca del rigor que yo clamé durante el proceso. Diego Marín “Zuca” por la energía imparable y la amistad que me ha entregado. Diego Gómez “Gostro”, operador clave en el futuro del documental colombiano. Luis Eduardo “Bruhoo Mc” por dejar ver un poco mas ese hermoso ser que habita sus dibujos y sus letras. Mary Luz Cardona por su persistencia y la alegría que le ha entregado al proceso. Ricardo Cordero por su paciencia y los hermosos recuerdos que le entregó a este proyecto. Valeria Wills por la tenacidad y el amor que le ha demostrado a la película. Luckas Bravo por darle voz y rostro a Roberto-1681. Camilo Palacios, por su entrega y su brillante manera de ver el mundo. Camila Flórez por sumarse a este sueño y sacar tiempo y trabajo de donde no lo había para poder colaborar.

A mis padres, hermanas y sobrinos por la ausencia que implicó este proceso y el amor con el que siempre me recibieron en cada visita.

A Mariana Rivera, por la paciencia, el amor y los deliciosos platillos que dieron este tono al texto. Por sus ideas y el conocimiento que ha tejido en mi.

En Medellín a Romualdo Román y familia, Leonardo Cataño, Sebastián Quiroga, Alexandra Barrera, Camilo Pérez, Javier Rivas, Catalina Tobón, familia Barrera Restrepo, Javier Granati y Jovany Rendón.

En Quito, a Casandra Herrera por su hospitalidad sin más, al Ranchito Paisa: Doña Marta (mi casera), César Bedoya, Tania Fernández, Diego Carreño, Quentin Coupens, Alia Hasan, Leonardo García, Duván Londoño, Karla Ballesteros, Jorge Forero, Sergio García, María Alejandra Auza e Isabel González. A los panas de la maestría, en especial a Eduardo Enríquez “el costeño chibiao” por su alegría y apoyo, y a todos los demás amigos ecuatorianos que me enseñaron otro ritmo y sabor para ver la vida.

## INDICE

Resumen .....	7
Introducción.....	9
Una etnografía de la obra en construcción.....	10
CAPITULO I: ficción, etnografía visual y representación: la objetividad visual como construcción de sentidos a través de las imágenes .....	16
Introducción.....	16
La ficción como posibilidad de comprensión de otros lugares de la experiencia social .....	20
Ficción, etnografía visual y representación .....	24
CAPITULO II: violencia y conflicto en medellín, perspectivas .....	33
Introducción.....	33
Comunas Uno, Ocho y Trece: contexto histórico .....	33
La violencia en Medellín a partir de 1980 .....	37
Los estudios sobre violencia en Colombia .....	39
Hacia una comprensión etnográfica de las violencias .....	42
CAPITULO III: memorias, narrativas e imaginación .....	51
Introducción.....	51
Memorias, arte y narrativas .....	51
Imagen y memoria: la fotografía, el cine y los marcos sociales de la memoria.....	55
Cine, imagen y memoria.....	59
CAPITULO IV: metodología: ficción etnográfica y trabajo de campo en un tiempo porvenir.....	63
Introducción.....	63
Propuesta metodológica.....	66
Etnografía colaborativa, poética y distancia.....	68
Un proyecto de largo (metraje) para largo tiempo .....	70

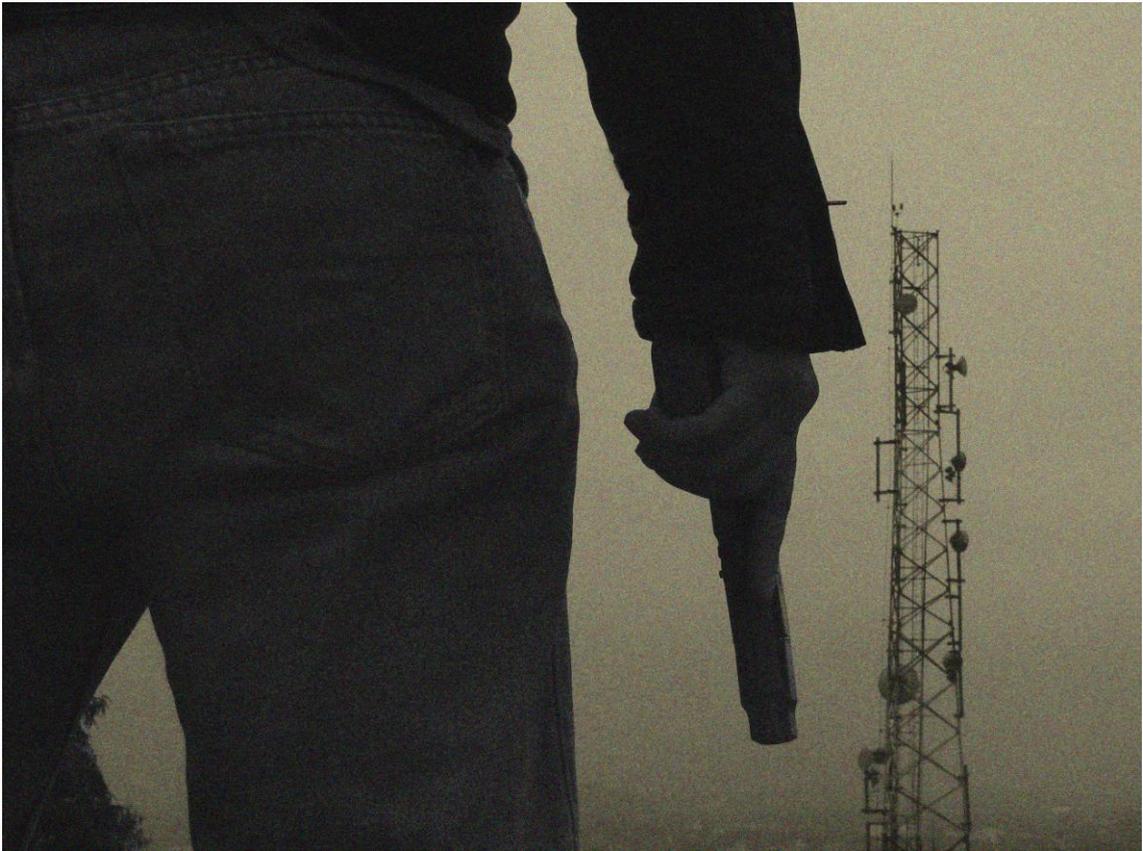
Inicio del proceso.....	75
Los departamentos artísticos y la construcción del campo etnográfico .....	78
Un documental por concluir .....	81
Elementos y debates encontrados .....	82
CAPITULO V: el laberinto de mis escritura .....	85
Introducción.....	85
La esencia crítica de la historia.....	88
Roberto 1681, en busca de la memoria y la identidad.....	96
María José, en busca de la venganza y el olvido .....	100
Fernando López, rehacerse en lo colectivo .....	104
Discusiones en camino a la reescritura.....	106
Reescribir, comprender, sintetizar .....	116
CAPITULO VI: la ciudad del olvido, la ciudad del recuerdo .....	119
Introducción.....	119
El color del olvido .....	122
Los edificios de los sin memoria .....	135
Fotografía y dramaturgia .....	137
La ciudad del recuerdo .....	145
La forma de los recuerdos .....	146
El olvido como posibilidad.....	148
“Medellín no es una ciudad de finales felices...” .....	152
La película por-venir .....	160
Conclusiones.....	162
Bibliografía.....	166
Filmografía .....	172
Anexo .....	173

**Resumen:**

Haciendo eco del llamado que han hecho diversos autores a buscar nuevas formas de acceder a las memorias, y en específico a aquellas del terror y la violencia, me propuse trabajar en la reconstrucción de memorias de violencia en Medellín a partir de un ejercicio de ficción etnográfica. Para esto invité a un grupo de jóvenes de las comunas Uno, Ocho y Trece de Medellín a hacer parte del equipo de diseño de producción del largometraje de ciencia ficción titulado *La Llave de la Memoria*, que escribí en 2008 en compañía de mi colega Camilo Pérez y el cual tiene como eje argumental la confrontación entre un aparato estatal que borra la memoria a sus ciudadanos y un grupo de fotógrafos que se unen buscando la resistencia. Allí, quise leer, a partir de las decisiones estéticas y formales del equipo de producción, la manera cómo la violencia era recordada y cómo a su vez modelaba nuestras perspectivas de futuro. Esto me llevó a mirar cómo desde la forma (colores, encuadres, sonidos, objetos) recordábamos y estas formas a que universos imagéticos se conectaban, cómo construíamos ese recuerdo y cómo era accionado desde la imagen, cómo este viaje nos brindó elementos para pensar nuestra ciudad futura, y finalmente cómo la violencia dejaba en nosotros un mapa inacabado de problemas éticos y morales que pienso es necesario poner en escenarios de lo público.

El proyecto se ubica así en dos debates teóricos: el primero sobre los estudios de la violencia en Colombia y la necesidad en estos de una comprensión etnográfica de la violencia que dé cuenta del lugar de la subjetividad y cómo “la violencia permea aspectos fundamentales de las vidas de las personas”(Riaño2005:30); y el segundo, sobre el desarrollo de la antropología visual contemporánea y el uso de la ficción en la etnografía como acercamiento a procesos sociales que no son visibles a través del registro directo en campo (*verbi gracia*, entrevistas, imágenes de la vida cotidiana). En términos metodológicos trabajé a partir de la propuesta del cineasta Jean Rouch, de ficción etnográfica (Grau Rebollo, 2005:12): fabulaciones construidas con base en hechos vividos por los sujetos, que les permiten hacer narrativas de sus experiencias vividas; y *talleres de construcción colectiva de la memoria* (Riaño, 2005; y Jelin, 2006).

**Palabras claves:** Ficción, ficción etnográfica, documental, dramaturgia, memorias de violencia, memorias de futuro, representación, subjetividad, Medellín.



## INTRODUCCIÓN

Desde un apartamento al norte de Quito doy forma final a este escrito. Gozo de una gran panorámica, con el Cotopaxi al sur y justo en el frente oriental el Cayambe. Desde las 5pm veo los aviones descender abriendo su tren de aterrizaje sobre la ciudad dormida, como si fuesen a echar a rodar por una calle cualquiera. Las vistas panorámicas siempre me han tranquilizado, me llevan a pensar que puedo tener el control. Este trabajo surge de ese deseo, soberbio y necio en muchas circunstancias, pero que en este caso va en vía de poder tener control sobre mi historia y la de mi ciudad, como insistirá alrededor de todo este texto mi parcerero e informante Diego Marín “Bazuca”: en el cine somos dioses, y esta tesis no es más que eso, un juego en el monte Olimpo, donde bajo supuestos ficcionales y adscritos a la dramaturgia clásica, un grupo de jóvenes evidenciamos una serie de tensiones que nos habitan cuando nos preguntamos por el pasado de violencia de Medellín y su futuro. Si la posibilidad de encontrar un fin del conflicto armado en esta ciudad sólo puede darse hoy en el espacio ficcional de una película, creo que el futuro no es tan desalentador. Como bien lo plantea Alain Badiou (2004), el cine, como ningún otro campo estético, nos permite pensar la elección, la excepción y la distancia entre el pensamiento y el poder; donde esta última relación no encontrará una síntesis en la pantalla pero sí su puesta en tensión.

Esta tesis tiene como propósito pensar la ficcionalización de la experiencia cotidiana como estrategia para revelar lo invisible de la experiencia y los sentidos atribuidos a esta. En este caso el campo de indagación de estas experiencias son las memorias de violencia. A partir del guión de ciencia ficción *La Llave de la Memoria* que escribí en compañía de mi colega Camilo Pérez, invité a un grupo de jóvenes de la ciudad para que diseñáramos la película en papel, en la búsqueda de un diálogo y una confrontación sobre las imágenes que había escrito, pensando a su vez este ejercicio de imaginación como un *trabajo de memoria*<sup>1</sup>. De este modo, el campo etnográfico

---

<sup>1</sup> Este concepto es retomado de Jelin (2002) quien propone un talante activo en la labor académica dentro del ámbito de la memoria: “ [...] El trabajo como rasgo distintivo de la condición humana pone a la persona y a la sociedad en un lugar activo y productivo. Uno es agente de transformación y en el proceso se transforma a sí mismo y al mundo. La actividad agrega valor” (14). “En el plano colectivo, entonces, el desafío es superar las repeticiones,

propuesto se alinea con lo planteado por James Clifford, quien piensa este 'terreno' de investigación como un espacio deslocalizado, en este caso el espacio de la obra estética, los cientos de engranajes de un diseño cinematográfico, que evocan distintas geografías de la violencia en la ciudad de Medellín. De este modo el *campus* es pensado como lugar ficticio y lugar de posibilidades, lugar construido y reconstruido, donde la experiencia de los sujetos salta del lugar de lo vivido a la posibilidad de pensar paralelamente una etnografía del porvenir.

En un inicio, mis preguntas giraban en torno a la manera cómo este equipo de producción y yo como director de la futura película, resignificábamos la violencia en su presente, cómo recordábamos y cuán importante era para nosotros este acto de "mirar atrás". Al empezar a desarrollar el trabajo de campo, los encuentros de mesa como un equipo técnico creativo que tenía que darle vida a esas ciento cuarenta páginas, transformaron estos cuestionamientos, brindando otros matices.

Recalco, con lo desarrollado en campo no puedo dar cuenta de la resignificación de la violencia de manera sistemática, pero sí de algunos elementos de este proceso. A continuación entrego como resultado algunas interpretaciones arrojadas por el mismo. Este método de distancia sobre los hechos acaecidos en la ciudad, una distancia a través del lenguaje cinematográfico, me permitió darme cuenta cómo desde lo formal (las imágenes) recordábamos, y estas formas a que universos imagéticos se conectaban; cómo construíamos ese recuerdo y cómo era accionado desde la imagen; cómo a partir de este viaje imaginario, discutíamos y descubríamos elementos para pensar el futuro y cómo la violencia dejaba en nosotros, un mapa inacabado de problemas éticos y morales.

### **Una etnografía de la obra en construcción**

Dos semanas después de regresar a Medellín para iniciar mi trabajo de campo, se realizó la marcha por la vida y la dignidad, en repudio por la muerte de otro joven hoper de la Comuna Trece. El Gordo, joven de 23 años que apenas incursionaba como Mc grabando en el estudio casero de Skalones, había sido asesinado el domingo 13 de marzo y quince días después, el martes 29 de marzo, decenas de jóvenes de distintos movimientos de la

---

superar los olvidos y los abusos políticos, tomar distancia y al mismo tiempo promover el debate y la reflexión activa sobre ese pasado y su sentido para el presente/ futuro. (Ibíd.:16)

ciudad salían a marchar, clamando por un cese de este tipo de actos. Sin embargo sentía que eran pocas las personas que estaban allí.

A las cuatro de la tarde la lluvia amenazó, haciendo que la luz se hiciera demasiado fría, carente de matices a pesar de las pancartas coloridas, la música del colectivo Son Batá y la insistencia de las consignas por el canto a la vida. La marcha ocupaba el carril de salida de San Javier hacia el centro de la Avenida San Juan y doblaría en la Setenta rumbo al Parque de Banderas donde el acto concluiría con un concierto. En los balcones, las señoras con su ropa de casa nos miraban, de otras ventanas se asomaban todo tipo de cámaras y del otro carril, los motociclistas y la gente de los automóviles se detenían para observar los carteles. Sentía que su mirada podría ser la mirada a cualquier otro tipo de acto, una mirada sin cadencias, su objetivo podría ser desde unos malabaristas o bien un vil asesinato ¿Qué incidencia tenían estos actos en la ciudad? Una ciudad sin un hábito de las marchas, o un hábito carcomido ya por el miedo o el temor a ser señalado como insurgente ¿Por qué todo nuestro movimiento desde el arte no ha podido detener las balas? Si bien sabía, como escucha aficionado de hip hop y espectador de muchas propuestas artísticas de la ciudad, que el tema de la violencia era un tema constante a tratar, sentía que no era el centro de una agenda, además de que esta ausencia se encontraba imbuida en otro asunto contextual de la producción artística local y nacional. De manera absurda se ha querido construir un imperativo unidireccional a hablar de las cosas positivas de la ciudad, formando a su vez una división maniquea entre los buenos y los malos, los cándidos y los oscuros. Entre estos últimos se encuentran las líricas del hip hop, siempre contestatario, nombrando aquellas cosas que muchos no desean que sean dichas, y por supuesto el cine nacional, ese cine colombiano que muchos opinan siempre está hablando de lo mismo: violencia, marginalidad y narcotráfico.

Desde mi lugar como investigador no es de interés responder a cuál sería el deber ser de estas producciones culturales y no es tampoco el objeto de este proyecto. Sin embargo, es dentro de este contexto en el que mis preguntas como realizador empiezan a elaborarse y donde se hace para mí primordial indagar por la relación entre arte, memoria y violencia, pero no desde el análisis sociológico o histórico de las obras sino desde su momento de producción. A partir de un guión, el boceto de lo que será una película, mi interés se esgrime por las decisiones y lugares de enunciación en de los que se colocan los sujetos para construir ese elemento expresivo: cómo se construye una

pieza artística que busca hablar de la violencia en la ciudad, cuales son los motores de su empresa y los obstáculos o preguntas que acompañan cada paso, reconociendo, como propone Riaño la “mediación de los factores generacionales, de género, clase y filiación política en las prácticas de memoria” (2006: xlv)

En el primer capítulo discuto la relación entre etnografía y ficción, y entre la ficción y el documental etnográfico, pues si bien este es un proceso que aún no desemboca en la producción audiovisual, digamos tangible, propone otros abordajes de los procesos colaborativos de producción de imagen y del uso del audiovisual en sí mismo. Muchos antropólogos no desestiman las posibilidades etnográficas del cine de ficción (Delgado 1999; Ardevol, 2006), sin embargo un mayor trabajo entre la etnografía y el cine como dramaturgia se hace urgente. Es decir, la antropología ha escrito marcos de referencia para entablar una relación con el cine como registro de lo real pero carece de un marco para discutir la relación entre la antropología y el cine como lenguaje, con una especificidad narrativa que vincula forma y contenidos. En todo el texto podrán leer como imbrico estas dos pasiones: cine argumental y antropología, intentando una comprensión del universo social, que a su vez abre preguntas para nuevas exploraciones etnográficas.

En el segundo capítulo brindo un contexto sobre el poblamiento de las comunas objeto de la tesis y sobre el conflicto en la ciudad de Medellín articulado con un breve recorrido por los estudios sobre violencia, y la forma como este proyecto se alinea con investigaciones que proponen estudios de carácter mucho más etnográfico sobre el conflicto.

En el tercer capítulo, siguiendo la línea del anterior, recapitulo trabajos significativos sobre memorias en Colombia, haciendo eco al llamado general que se hace desde el Cono Sur y otros estudios en distintos continentes a indagar por nuevas formas narrativas de acercamiento a las memorias del terror y la violencia. Exploro para esto, la relación entre imagen, imaginación y memoria, y respecto a la narración intento establecer un puente entre Ricoeur y sus presupuestos sobre la configuración del relato con la especificidad narrativa del cine de ficción.

En el cuarto capítulo: *Ficción etnográfica y trabajo de campo en un tiempo porvenir*, reconstruyo la metodología, las experiencias y autores de los que bebo para dar lugar a esta ficción etnográfica y la manera cómo fue desplegada en campo, los

aciertos y desaciertos, así como nombro brevemente algunos de los hallazgos que desarrollaré en los capítulos siguientes.

En el quinto capítulo: *El laberinto de mi escritura*, como parte del movimiento telúrico que sufrieron mis preceptos teóricos en campo, abro un apartado para la indagación autoetnográfica sobre el guión cinematográfico La Llave de la Memoria y las reescrituras que se dieron a partir de los encuentros con el equipo de producción. Como lo debato a partir de Bordieu (1997), estos replanteamientos son fruto de una discusión entre el plano estético-funcional de la imagen y una reflexión sobre la experiencia social e histórica de los sujetos, nunca desde uno solo de estos polos.

Por último, en el sexto capítulo: *La ciudad del olvido, la ciudad del recuerdo* doy cuenta de las reflexiones más importantes del proceso y recapitulo los cuatro elementos más significativos arrojados por el campo: las temporalidades de lo trágico; la moral y la ética de la ciudad fragmentada por la violencia; el maniqueísmo hollywoodense del pasado (una dramaturgia de lo real como buenos y malos) y las visiones encontradas (entendidas como puesta en debate) que tenemos del futuro de la ciudad.

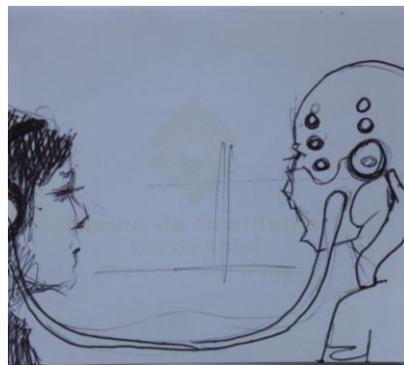
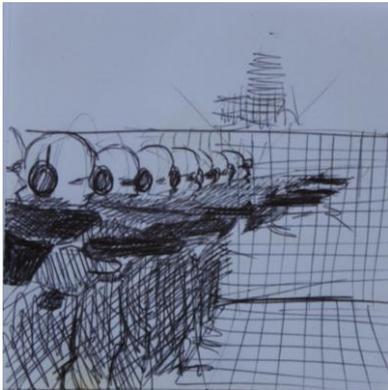
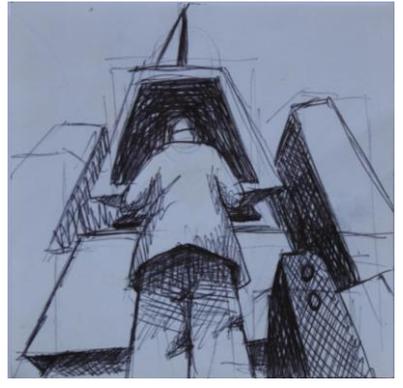
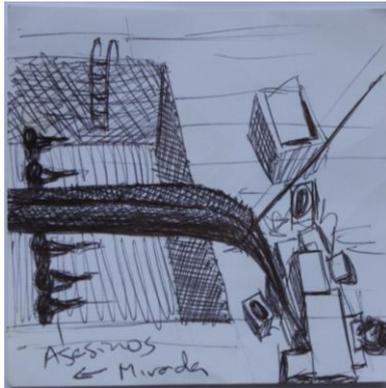
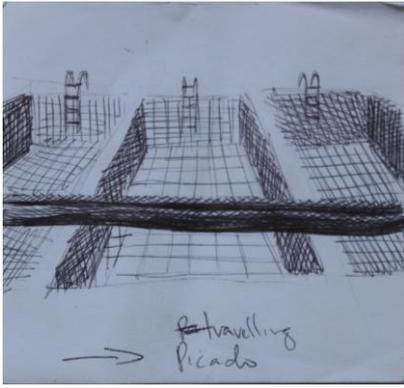
Para las conclusiones, más que respuestas puntuales alrededor del tema, tejo un diálogo entre mi marco teórico, la antropología visual y los estudios de memoria y de violencia y lo hallado en campo, arrojando cuestionamientos y preguntas, así como propuestas temáticas y metodológicas acerca de trabajos desde la ficción para otras geografías latinoamericanas y la misma ciudad de Medellín.

El yagé, o ayahuasca en quechua, es una planta de poder alucinógena utilizada por distintos grupos de la amazonia suramericana, quienes proponen su ingesta como manera terapéutica a los pacientes para lograr un viaje retrospectivo de elaboración de su experiencia de vida. Cercano al trabajo psiquiátrico, proponen la elaboración a través de la palabra, y distantes de la doctrina religiosa judeocristiana y la medicina occidental, invitan a que las acciones negativas sean portadas por los individuos como lugar de aprendizaje, en otras palabras, la enfermedad es pensada no como situación a eliminar sino como posibilidad de aprendizaje y sanación.

Indagar por las violencias y sus memorias en la ciudad de Medellín a través de la ficción cinematográfica es marchar en esta vía. Para mí, como individuo habitante de esta ciudad, sujeto sufriente, es poder, a través de un relato aristotélico con principio,

conflicto y final, sanar y mirar en prospectiva las posibilidades políticas de bienestar que podría tener Medellín.

Bienvenidos a la lectura de esta etnografía sobre un lugar que quizá no exista pero que ronda la cabeza de muchos de nosotros. Su final no se cierra con este texto. Mi equipo y yo soñamos con que esta historia llegue a las pantallas del cine comercial, y en lo particular espero, que los cien minutos de esta ficción sean en sí mismos un documento antropológico sin citas y pies de página explicativos que me avalen en la institución, y donde los espectadores en su silla vibren y se pregunten por esta ciudad y lo que podría ser su destino.



## CAPITULO I

# FICCIÓN, ETNOGRAFÍA VISUAL Y REPRESENTACIÓN: LA OBJETIVIDAD VISUAL COMO CONSTRUCCIÓN DE SENTIDOS A TRAVÉS DE LAS IMÁGENES<sup>2</sup>

### Introducción

Tenazmente embebida en esta práctica [el terror sobre los cuerpos], hay una vasta y mistificante historia de Occidente y su iconografía del mal en sus ilusiones del infierno y del salvaje, unido e inseparable del paraíso, la utopía y el bien. Es hacía la subversión de este dialecto apocalíptico que todos debemos inclinar nuestro esfuerzo contradiscursivo, en una poética muy distinta del bien y del mal, cuya fuerza catártica yace no en resoluciones cataclísmicas de contradicciones, sino en su disrupción.

Michel Taussig

En Medellín, la alcaldía buscando desmarcar a la ciudad de su imagen violenta frente al mundo, quiso instalar en el año 2004 desde sus políticas públicas y a través de los medios de comunicación, un escenario de posconflicto, irreal, dada la situación de violencia que continúa afrontando todo el territorio colombiano (Uribe et al, 2009:15) y controversial, por el mismo sinsabor que dejó el proceso de desmovilización de los grupos paramilitares entre los años 2003 y 2006. La campaña lanzada por la administración de Sergio Fajardo en 2004 se llamó “Del miedo a la esperanza”. Este programa tuvo como componentes de su desarrollo: “el trabajo con la policía, el programa de reinserción, la pedagogía de la convivencia y la cultura ciudadana [...]” (Fajardo, 2007:11). La fragilidad de este proceso de Justicia y Paz y “la parapolítica” que permeó a nivel nacional todos los estamentos, puso en evidencia que este ambiente de pacificación fue dispuesto desde los mandos paramilitares aún activos luego de la

---

<sup>2</sup> Parte de estas reflexiones fueron trabajadas en mi artículo *El conflicto social en el conflicto dramático* (Arango, 2011).

reinserción y no por un proyecto de política pública exitoso (Human Rights Watch, 2010)<sup>3</sup>.

En este escenario, el municipio de Medellín, propuso un *olvido necesario* sin abordar primero un ejercicio de memorias ejemplares como lo propone Todorov <sup>4</sup>; es decir, una revisión del pasado con un talante ético/político que irradie sobre el presente aprendizajes para reemprender un camino socialmente viable (2000: 37), o de “trabajos de la memoria” en palabras de Jelin (2002), donde las memorias ejemplares son entendidas como narración, estructuración de lo acontecido en función de un proyecto político a futuro. Si bien, es Medellín la ciudad donde se crea el primer programa de víctimas y una comisión de verdad y memoria en Colombia, y donde desde el año 2003 se debate sobre la necesidad de esta comisión, así como al momento de producción de este texto se gesta el Museo de la Memoria, insisto, la nombrada campaña lanzada por Sergio Fajardo no contempló un ejercicio de trabajo sobre las memorias colectivas así como las piezas publicitarias enfatizaron en su totalidad en *una nueva ciudad que ha dejado atrás su pasado*.

En este sentido, los grupos armados han querido dominar y semantizar estos territorios (Riaño, 2005: 22,29), relegando a sus pobladores al silenciamiento sobre su pasado y por esta vía, a no poder construir un horizonte de futuro (Ibíd., 23, 28). Sin embargo, diferentes movimientos sociales han efectuado demandas al Estado por la violación de sus derechos y los abusos de los que han sido víctimas por parte de diferentes grupos armados, incluyendo la fuerza militar oficial, así como la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación creada con la Ley de Justicia y Paz de 2005, ha sostenido desde esta época un intenso trabajo en el reconocimiento e investigación de diferentes hechos violentos cometidos por diferentes grupos armados en Colombia. En definitiva, hay un espacio de tensión, entre comunidades, grupos armados, iniciativas institucionales y gobiernos, sobre qué recordar u olvidar, y de qué forma hacerlo.

---

<sup>3</sup> Desde una perspectiva histórica esto ya venía sucediendo con los procesos de paz en Medellín en los 90's: "Las posibles razones del fracaso repetitivo de estos experimentos de 'paz' tienen que ver con los lazos directos entre conflictos locales y violencias / sistemas macrosociales y con una débil voluntad política para sostener estos procesos. Pero también tiene que ver con el fracaso en la formulación y ejecución de estrategias para la inserción económica y social de estos jóvenes, la ineficiencia del sistema judicial y la ausencia de intervenciones socioculturales que tramiten las venganzas y duelos no elaborados que continúan alimentando odios y violencias" (Riaño, 2003: 10,11).

<sup>4</sup> "Para que la colectividad pueda sacar provecho de la experiencia individual, debe reconocer lo que ésta pueda tener en común con otras" (Todorov, 2000: 38).

Este proyecto se preguntó en principio por la forma cómo la historia de violencia vivida en las comunas Uno, Ocho y Trece de Medellín desde 1980 era significada y resignificada por sus habitantes, a partir de una etnografía de la pre-producción de la película de ficción *La Llave de la Memoria*, donde el equipo de realización fueran habitantes de estos mismos lugares. Luego de vivir la experiencia supe que no podía dar cuenta de la significación y resignificación en su totalidad, pero esta pregunta-plataforma me llevó a considerar a partir de lo trabajado en campo otras preguntas: cómo desde la forma (colores, encuadres, sonidos, objetos) recordábamos y estas formas a que universos imagéticos<sup>5</sup> se conectaban, cómo construíamos ese recuerdo y cómo era accionado desde la imagen, cómo este viaje nos brindó elementos para pensar nuestra ciudad futura, y finalmente cómo la violencia dejaba en nosotros un mapa inacabado de problemas éticos y morales.

La propuesta etnográfica se ubica en dos campos de debate teórico: el primero, sobre los estudios de la violencia en Colombia y la necesidad en estos de una comprensión etnográfica de la violencia que dé cuenta del lugar de la subjetividad y cómo “la violencia permea aspectos fundamentales de las vidas de las personas”(Riaño2005:30); y el segundo, sobre la antropología visual contemporánea y el uso de la ficción en la etnografía como acercamiento a procesos sociales que no son visibles a través del registro directo en campo (entrevistas, imágenes de la vida cotidiana). En términos metodológicos se trabajó a partir de la propuesta del cineasta Jean Rouch, acerca de la ficción etnográfica: fabulaciones construidas con base en hechos vividos por los sujetos, que les permiten hacer narrativas de sus experiencias vividas (Grau Rebollo, 2005:12); y mediante *talleres de construcción colectiva de la memoria* (Riaño, 2005; y Jelin, 2006).

El guión “La Llave de la Memoria”, base para el despliegue de la etnografía de la pre-producción, fue escrito en 2008 en compañía de mi colega Camilo Pérez, con base en acontecimientos, personajes y situaciones vividas a partir de 1980<sup>6</sup> por

---

<sup>5</sup> El término es usado por Pault para clasificar “todo lo relativo a la imagen animada, sea cual sea el soporte, las técnicas y los modos de producción. Esto evita distinguir, si no resulta pertinente, entre cine, video, analógico, digital, virtual o cualquier otra característica de una imagen o de un conjunto de imágenes animadas, producidas y consideradas” (2002:20)

<sup>6</sup> Es desde esta época que la delincuencia común y el narcotráfico elevan la tasa de homicidios en la ciudad, Ya para la década del noventa, las muertes en Medellín alcanzaban los 450 homicidios por cada 100.000 habitantes al año, mientras que en el resto del país alcanzaban los 77 homicidios por cada 100.000 (Medina, 2006:15).

habitantes de las comunas Uno, Ocho y Trece de Medellín, alrededor de la memoria, la violencia y el olvido, y el significado que dan a estos tópicos teniendo como eje sus archivos fotográficos familiares. La planeación estética y logística del rodaje de la película (pre-producción) tuvo como eje transversal la auto reflexión de cada integrante del equipo de producción y de los actores (todos estas personas cercanas a las comunas señaladas) en torno a sus historias personales de violencia, buscando pensar nuestras representaciones acerca de la violencia a partir de la construcción de otra representación (el diseño de la película). La apuesta teórico metodológica partió de cómo la ficción, entendida como marco de narrativas que significan la experiencia humana, nos permite adentrarnos en el tráfico entre discursos, imaginación, representación y memoria, trascendiendo una explicación semiológica y simbolista, haciéndonos adentrar en los discursos y sus lugares de producción (Hall, 1997: 26,28-33), que delimitan a su vez la comprensión de nuestro pasado y el lugar dado allí a la violencia. Esta etnografía constó de cinco fases:

1. Relectura del guión, donde se recapituló lo escrito para el filme y se recogieron las impresiones al respecto.
2. Construcción de los diferentes departamentos (dirección de fotografía, diseño sonoro, dirección de arte, diseño de la producción, equipo de actores) y distribución de los participantes en cada uno de ellos.
3. Trabajo por departamentos en los requerimientos técnicos y estéticos de la película.
4. Entrevistas y encuentros individuales para hablar del proceso.
5. Sistematización de los productos y elaboración del texto final.

En este capítulo desarrollaré el tema de la ficción dentro de la antropología y en específico dentro de las etnografías visuales, señalando el vínculo entre esta forma teórica-metodológica y su importancia para el trabajo de memorias de violencia. Como bien lo señala Taussig en el epígrafe inicial, la labor de subversión que podemos hacer de las formas tradicionales de abordar el terror, es aquella que permita ver las narrativas en disputa, y la manera cómo su emotividad, su fuerza alucinatoria, en palabras del autor, tiene eficacia en el mundo concreto. De esta misma forma podríamos pensar el

cine de ficción, donde no existen soluciones, sino disrupciones, acontecimientos (Badiou, 2005).

### **La ficción como posibilidad de comprensión de otros lugares de la experiencia social**

Una noche de 1991 una bomba estalla en Santiago de Cali, cerca de la vivienda del documentalista y director de cine colombiano Oscar Campo. Es tal el impacto, que por un instante su cama se levanta varios metros del piso. Semanas después de este evento, varias personas cercanas aseguraron verlo en lugares de la ciudad que él desconocía por completo, es como si aquella bomba lo hubiera fragmentado en varios sujetos, montones de Oscar Campo que bajo su nombre e imagen podrían hacer cualquier cosa, algunas de ellas terribles, y que podrían colocarlo en serios problemas<sup>7</sup>.

Tal suceso sería el que años después llevaría a este cineasta vallecaucano a hacer la película *Yo soy otro* (Colombia, 2008). El filme es una metáfora perfecta para hablar de la violencia política en Colombia, donde el conflicto interno es comprendido y expresado cinematográficamente como una suerte de guerra civil no declarada<sup>8</sup>, y por tanto silenciosa y aterradora, entre las elites y las clases pobres, donde las primeras se muestran a las segundas no como una dictadura sino como un estado democrático<sup>9</sup>. Lo que más me apasiona del viaje de creación de este autor, no es sólo esta perspectiva que logra construir del conflicto y su enlace con lo subjetivo, sino además que su origen como realizador de ficción y su metodología de trabajo este estrechamente ligado al largo trabajo que como documentalista había realizado. Su experimentación en el campo de la no-ficción lo lleva a plantear que cuando el sujeto habla directamente a cámara, no es su subjetividad realmente la que está puesta allí (quizá es más la del realizador), en

---

<sup>7</sup> Conferencia impartida en La Semana del Cine Colombiano "Si hay cine colombiano". Bogotá, Biblioteca Luis Ángel Arango. Octubre de 2008.

<sup>8</sup> Algunos consideran la caracterización del conflicto colombiano como guerra civil como algo altamente controvertido. Otra perspectiva de explicación general es la de Pecaut, quien plantea el conflicto en Colombia como una guerra contra la sociedad.

<sup>9</sup> "Sí, de cierta forma. En la historia que tengo me interesa contar la guerra colombiana desde un personaje completamente escindido, que tuviera por dentro el paramilitar y el guerrillo [guerrillero], que tuviera también todos esos seres marginales que también son una alternativa frente a muchas cosas. Este personaje de alguna manera lo encuentro también en mí: en el momento en que hago un documental o cualquier cosa, siento que todos esos personajes políticos de alguna manera como que hablan dentro de mí. A mí me interesaba mostrar la subjetividad de los colombianos, la paramilitarización del pensamiento de los colombianos". (Toro et al, 2005)

tanto este momento creado y la entrevista como tal, no permiten ver cómo se entretajan sus fines y es el realizador quien condiciona este momento y lo enlaza dentro del montaje final de la película. Esta limitación lo lleva a experimentos a medio camino entre el documental y el argumental, como su film *El proyecto del diablo* (Colombia, 1995), donde a través de un guión construido con Fernando 'La Larva' Córdoba, su informante, da vida a una voz en off literaria y fantasiosa que narra la crisis social producida por el narcotráfico en Cali entrados los años 70's y otros eventos alrededor de la violencia (Zuluaga, 2009).

Encontrarme con la película *Yo Soy Otro*, era la posibilidad de seguir recabando más que en las posibilidades del falso documental, piezas audiovisuales que se valen de los discursos de sobriedad construidos en el tiempo por la comunidad de los documentalistas y sus espectadores: entrevistas, seguimiento en 'tiempo real a los personajes' (Nichols, 1998), en algo todavía más llamativo para mí, la ficción etnográfica, piezas audiovisuales de ficción que parten de las experiencias vividas de los sujetos, las cuales permiten profundizar en los motores culturales y sociales que están tras la construcción de una serie de imágenes, de significados, de una película. En el caso de Oscar Campo, lo que hace con su película, pensada como ficción etnográfica, es ligar su experiencia como habitante de Cali con otras personas de su entorno:

[...] A mí me interesaba hablar de una problemática de la gente que tiene que ver con la ciudad, pero la forma de abordarlo no era a través ni de la denuncia, ni del testimonio directo sino a través tal vez de una introspección. Como ya lo dije, esos mismos elementos que veo y tacho de la realidad trato de encontrarlos en mí también un poco, y pensar que no es una cosa tan ajena, que esos personajes que yo creé y que están en esa historia también están dentro de mí. Surgió entonces la posibilidad de la ficción pues es imposible hacer una película sobre dobles en un documental (Toro et al, 2005)

Desde hace algunos años vivo una paradoja. Entre más trabajos documentales desarrollo más crece en mí el deseo por trabajar con la ficción. Al encontrarme con los sujetos en campo sus historias me llevan a la fabulación, a través de colores, con tonos y ritmos, pausas, fundidos, músicas extradiegéticas, que pienso, connotaran más el sentido de lo que relatan, en otras palabras, exploro juegos narrativos que me permiten contar con el otro pequeñas mentiras, que dan a este sujeto nuevas posibilidades de pensar su experiencia social.

En esta vía, hace un poco más de dos años coescribí un artículo en el que se pensaba sobre las posibilidades metodológicas que traía para la etnografía visual el uso de la ficción (Arango y Pérez, 2008). Se señalaba en el artículo como esta metodología permitía a los investigadores acceder a lugares de la cultura en los que el registro a secas de testimonios y de lo cotidiano no tenían entrada a ese oscuro espacio de las representaciones, de las formas desde las cuales pensamos, asimilamos e imaginamos el contexto social en el que como seres humanos nos desarrollamos. Este uso de la ficción fue nombrado como *Atrapar lo invisible*. A través de un recorrido por el cine etnográfico se planteaba cómo el registro de un acontecimiento iba más allá del rodaje in situ, escapando “a la pretendida espontaneidad que buscan aun muchos documentalistas” (Ibíd.: 136, 137), quienes no dejan de concebir la realidad como una entidad externa a los sujetos, la cual es posible de ser representada de forma aséptica, “tal y como sucedió”. Se argumentaba que la realidad es algo más complejo de atrapar, pues se trata de una construcción social e histórica que a su vez da forma a los mismos sujetos e igualmente no se trataba de encontrar un orden más profundo, sino ver las superficialidades como un entramado de situaciones, vivencias, discursividades: “[...] una objetividad de lo visual no en tanto su materialidad y su continuo con la naturaleza, sino en su verdad entendida como construcción social”<sup>10</sup> (Ibíd.: 136, 137)

Sin embargo, a pesar de comprender allí la imagen como consenso o cruce de representaciones, en la propuesta que colocábamos en este artículo prevalecía de forma subterránea una concepción de la cultura como cápsula contenedora, y de otro lado, como estructura a describir por parte del investigador. Con una ciega esperanza semiológica, la imagen era limitada a la representación, como si no tuviera otra vida social (Poole, 2005: 163, 164) y la relación entre experiencia y puesta en imágenes fuese completamente lineal para sus productores (Bourdieu, 1997: 54, 55).

Posteriormente, a través de la puesta en práctica de una etnografía colaborativa en la que los sujetos podían narrar sus historias con libertad del género audiovisual a utilizar, incluido claro está el argumental<sup>11</sup>, pude percibir cómo la ficcionalización de la

---

<sup>10</sup> “Definir la imagen como representación implica entonces considerarla como una encrucijada de relaciones sociales en el espacio y el tiempo, que constituyen un sistema simbólico donde las imágenes y los mensajes visuales están social y culturalmente construidos, documentando una serie de valores que se negocian para que la imagen pueda comunicar y expresar los códigos sociales y culturales que la hacen, además de inteligible, un medio para la construcción de la alteridad y la identidad” (Arango y Pérez, 2008: 136, 137).

<sup>11</sup> En 2008, gracias al fondo del Plan Audiovisual Nacional (PAN), del Ministerio de Cultura de Colombia, desarrollamos en el barrio Popular N.1 de la zona Nororiental de Medellín la serie de tres cortometrajes llamada

experiencia cotidiana implicaba para los sujetos mucho más que el poner sobre esas historias esa *cosa invisible* que también los constituía como individuos sociales. Las reuniones de mesa para el desarrollo de los guiones, por ejemplo, se convertían en escenarios más que de descripción de la experiencia social, de debate sobre las historias personales y el entorno en que ellos se movían, de construcción de acontecimientos que develaban las contradicciones en las que se debatían sus espacios.

Al optar por insertar la experiencia de los sujetos y sus debates en el ámbito de lo social dentro de las márgenes de la estructura dramática, este nuevo narrador-escritor debe generar un mapa de valores cruzado por los tres momentos planteados en la poética aristotélica (motivación, conflicto, resolución), haciendo que disputas ideológicas y cuestiones morales afloren, abriendo pautas para una posible, o quizá no, resolución. Frente a la dramaturgia para cine nos recuerdan que:

Los hechos y los personajes en sí mismos no constituyen la historia. Hechos y personajes asoman como conjunto organizado **cuando interviene un observador que los relaciona entre sí, los ordena en una sucesión en el tiempo y otorga el sentido que tiene cada parte en el todo y el sentido de todo mismo**. Es decir que el sentido último de una historia sólo podemos construirlo con los elementos de la historia, con las posibilidades que los hechos y los personajes nos ofrecen (Ickowicz, 2008: 25)<sup>12</sup>.

Desde la etnografía, cualquier anécdota expuesta por los sujetos en campo puede resultar de vital importancia para nuestras preguntas de investigación. Para el cine de ficción no. Como rezan los viejos manuales de guión, debemos encontrar un conflicto que lleve a la movilización de nuestros protagonistas. Nuestros protagonistas son aquellos que ejecutan una acción sobrenatural para llevar a cabo sus propósitos. No sabremos si puedan lograrlo hasta el final y esto es lo que tendrá al público *pegado a la butaca*.

De entrada, parece que esto choca con cualquier empresa etnográfica seria. Pero en el momento en que la frase *había una vez* es consignada en el tablero, y nuestros protagonistas no son más que nuestros vecinos o nosotros mismos, cada decisión genera un debate sobre “el acontecimiento” y lo cultural deja de ser una respuesta atada a una identidad y a un sistema clasificatorio de objetos, la cultura comienza a ser un problema

---

Ficciones del Pasado y Memorias de Futuro; y posteriormente, a través del Instituto de Estudios Regionales, pudimos darle continuidad a este proceso con el fondo de Vicerrectoría de Extensión de la Universidad de Antioquia, con tres nuevos cortometrajes a los que rotulamos bajo el título Archivo de lo(s) Excluido(s).

<sup>12</sup> La negrilla es mía.

con el cual el sujeto tiene que confrontarse (Rappaport, 2007: 3,15). Como bien señala Alain Badiou el cine desenvuelve posibilidades de síntesis de expresión de los conflictos morales, síntesis de tiempo, de las artes que van de la mano de la filosofía cuando piensa “la ruptura, la elección, la distancia, cuando piensa la excepción o el acontecimiento, inventa [ndo] una nueva síntesis que hace que se tenga que elegir [...] [donde] algo en esa elección va a retener la otra posibilidad” (Badiou, 2004: 36, 37).

En el mismo ámbito de la filosofía Zizek nos plantea como la fantasía no es sólo un deseo concreto transportado a otro nivel, es un esquema del cómo desear. Pero este esquema no es constitutivo del sujeto. De este modo “el deseo realizado en la fantasía no es el del sujeto sino el del otro. [...]La pregunta original del deseo no es directamente ¿qué quiero?, sino ¿Qué quieren los otros de mí?” (1999: 18-19). Esto permite comprender “el hecho de que no existe un secreto en mí, que mi soporte (el del sujeto) es puramente fantasmático” (Ibíd.: 20). Esto suma, a un trabajo de la ficción desde lo cultural, que sobrepase nociones esencialistas y se sumerja en los debates que crea la interacción social. Sobre esta posibilidad de indagación etnográfica en las dramaturgias vuelvo más adelante en el apartado sobre memoria y narrativas.

### **Ficción, etnografía visual y representación**

La puesta en escena tiene lugar desde el primer ejercicio de cine etnográfico que se ha registrado. En la expedición al estrecho de Torres en 1898, Alfred Haddon trabajó con los pobladores en la escenificación de una danza masculina que por lo menos hacia cincuenta años no se ejecutaba (Henley, 2001:18,19), y la registró con una cámara de cine, la primera que llegaba a campo en una experiencia etnográfica de este tipo. Así mismo, el fotógrafo Edward Curtis rueda entre los kwakiult en 1912 *In the land of the head hunters*, donde ellos interpretan otra práctica desaparecida, el ritual de sus canoas de guerra, a la cual Curtis añade una trama similar a la de Romeo y Julieta de Shakespeare (Piault, 2004:54). Treinta años más tarde la película fue encontrada, y treinta años más, restaurada por un equipo especializado de los Kwakiult y la compañía de la Universidad de Washington. Los indígenas de la comunidad contemporánea cantaron durante la proyección y esto fue filmado y grabado, y posteriormente

sincronizado con la antigua película, así como en busca de una veracidad etnográfica fueron cortadas las secuencias “claramente noveladas” (Ibíd.: 54, 55).

En estos dos ejercicios cinematográficos vemos dos intenciones diferentes. Si bien las dos corresponden a una visión coleccionista de la cultura, en el trabajo de Haddon prevaleció el afán positivista por el experimento: el registro de la danza para su revisión en el laboratorio (Orobítg, 2005:137), mientras que Curtis validó su ejercicio desde la interacción con los Kwakiult, sin dejar claramente su impulso romántico de preservación de los rasgos culturales en vía de extinción. Así mismo, este acontecimiento que generó su posterior renovación, abre paso para hacer del cine una máquina de crítica social entre los sujetos<sup>13</sup>.

El uso de la fotografía y el cine tuvo gran acogida en la antropología de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, por la cualificación que generaba del registro en campo y la manera como se acomodaba a su pretendida agenda objetiva de búsqueda de neutralidad (Naranjo, 1994:18)<sup>14</sup>. Regnault, otro investigador al que se le atribuye el primer uso de la fotografía en el trabajo antropológico, realizó en 1895, fotografías a una mujer wolog elaborando una vasija que luego animó (De Brigard, [1973] 2003: 16) y posteriormente de personas de diferentes culturas caminando, en un ejercicio comparativo de motricidad. Su sueño, un museo etnográfico animado en el que los visitantes además de ver diferentes objetos pudieran ver la manera cómo eran utilizados, puestos en movimiento<sup>15</sup>.

---

<sup>13</sup> Para finales del siglo XX, indígenas activistas se valieron de las imágenes de Curtis como argumentos para sus luchas de reivindicación política y étnica: de nuevo se bailará la Danza del Sol, y el re-enactment tendrá así otro sentido. Ese volver a ejecutar los rituales, su actualización y realización en un nuevo contexto espacial y temporal en que la comunidad indígena debe negociar sentidos y significados inscritos en sus memorias, trasciende la información de tipo etnológico que soportaba el discurso oficial y hegemónico sobre el pasado indígena de Norteamérica, abriendo una puerta para la interpelación, el debate y el posicionamiento político de otras versiones de la historia, otros recuerdos, otras imágenes que reivindican el derecho a ser diferente en un contexto mundial en el que lo local se resiste a ser absorbido por las políticas globales.

<sup>14</sup> Esta agenda tiene sus raíces en los debates sobre objetividad y perspectiva que se dieron en el Renacimiento. D’Ascia nos recuerda como epistemológicamente en aquel periodo histórico “Todas las *semejanzas* particulares entre los objetos artísticos y lo que representan no son sencillas analogías materiales, sino que presuponen la mediación de la razón. El fundamento de la *semejanza* no es una mera similitud empírica y casual, que pueda *convencer* la percepción visual sin poseer evidencia racional, sino una analogía de relaciones formales que se pueden expresar en términos matemáticos [...] esto es posible porque las relaciones matemáticas no son sencillamente *abstracciones* sino que constituyen la formulación más destacada de una armonía fundamental entre realidad objetiva y conocimiento” (2004:157)

<sup>15</sup> Gonzales Flores señala como los atributos indexales son a su vez el eje desde el que se ha construido la historia de la fotografía y propone en oposición una historia de la fotografía desde la ilusión, aduciendo: “[...] Aunque en mucha

En esta posibilidad objetivista y comparativa de poder observar como en el laboratorio insistirá el trabajo de Margaret Mead y Gregory Bateson en los inicios del siglo XX. En su reconocido ensayo *Visual anthropology in a discipline of words*, Margaret Mead no se alejará de esta propuesta, donde si bien reconoce lo subjetivo del registro, constriñe su operación a la de una mejor visualización *post* de lo observado en campo (Mead, 1995: 9,10). Paralelo a estas primeras conceptualizaciones sistematizadas del uso de lo visual en la antropología, el campo de la ilusión cobraba mucha más fuerza en el cine mundial, y las reconstrucciones en el ámbito documental vendrían a darse por los noticieros cinematográficos (o variedades) en los que se ejecutaban puestas en escena que permitían dar mayor impacto a los hechos de 'actualidad'.

Henley, sugiere que el interés por campos más abstractos en la teoría antropológica como el funcionalismo y el estructuralismo harían que el uso de lo visual se dejará un poco de lado y no tuviera lugar hasta entrados los años 60's (Henley, 2001:22)<sup>16</sup>. A partir de los años 70's, se dio una revalorización de la imagen como dispositivo de memoria y herramienta etnográfica debido, en parte, a la crisis que se originó en la antropología textual y en las corrientes documentales, señalando nuevas vías como las búsquedas semiológicas del pos-estructuralismo y el *cinema verité*, así como los aportes que desde la estética se ofrecieron en vías del reconocimiento del sujeto en la obra plástica. Es en este contexto en que las teorías semiológicas como la

---

de la literatura fotográfica se subrayan las anteriores características como la base de la veracidad de la foto, la pulsión hacia verosimilitud óptica, característica de la era moderna, debería considerarse más como una tendencia cultural asociada a una mentalidad racional dominante que como un efecto derivativo de la tecnología fotográfica: los aparatos mencionados pueden usarse como un medio para asegurarse una calidad realista (y creíble) en la imagen, o bien, para producir un efecto ilusorio a través de ese mismo carácter mimético. Cuanto más preciso y realista el efecto, más creíble –y alucinante- puede ser la imagen, como aquellos retratos de 'fantasmas' de la tradición popular" (2004: 38)

<sup>16</sup> Otros autores, Edwards, 1992 y Pinney, 1997, citados por Orobítg (2005: 95) destacan cuatro situaciones, todas en relación con la idea de falta de 'objetividad' de la imagen, para que se diera este abandono. La primera situación referida es de carácter externo y se trató del reconocimiento del carácter de manipulación de la imagen luego de la segunda guerra mundial. Las restantes tres situaciones son más de carácter intradisciplinar y se refieren a: 2) la consolidación del trabajo de campo moderno (viajeros y misioneros dejaron de ser quienes *recogían* los datos); 3) progresivamente se convirtió la antropología en una disciplina textual; 4) la antropología quiso distinguirse de otros interesados en la cultura, como los viajeros y los fotógrafos de variedades. De este modo, se le negó a la imagen su valor cognitivo y lo textual pareció ser la única posibilidad de acceder a lo 'objetivo' bajo la presión de diferenciarse y adquirir un status científico que se basaba en los métodos de las ciencias exactas.

de Metz y Pasolini cobrarán gran valor en el campo de la interpretación teórica del lenguaje cinematográfico.

En 1975, Jean Rouch publica su famoso ensayo *La cámara y los hombres*. Un texto combativo en el que el autor propone una nueva objetividad, en la que el parámetro de medida sea la honestidad en el encuentro con el otro, preguntándose cómo la cámara cinematográfica se acerca o se aleja de los hombres. Como si se tratara de una declaración de principios señala como sus mentores a Robert Flaherty y Dziga Vertov. Del primero reconoce la importancia de una larga permanencia en campo, el interés por filmar a una sola persona y el trabajo de feed back que realiza con la comunidad (Flaherty mostró a Nanook los roches iniciales que había filmado), y del segundo, la reflexividad que opera en el trabajo documental a través del montaje, que se da desde el momento en que son rodados los fragmentos de película. Al final del texto parece hablar del futuro del cine etnográfico, pero este cierre, habla quizá de lo que ya venía haciendo con sus ficciones etnográficas en África: “Los antropólogos ya no monopolizarán por más tiempo la observación de las cosas. En vez de esto, ambos, ellos y su cultura, serán observados y grabados. En este sentido los filmes etnográficos nos ayudarán a ‘participar’ de la antropología” (Rouch, [1975] 1995: 120).

Para esta fecha ya ha realizado las cinco películas en que quizá se despliega de mejor manera su forma de asumir el *cinéma vérité*<sup>17</sup>, que “no es el cine de la verdad, sino la verdad del cine”<sup>18</sup>. *Yo, un negro* (1958) siendo la primera de la serie, es la más radical quizá en la manera en que aborda a los sujetos como en ningún otro film etnográfico lo había hecho. Mientras otros realizadores lograron algunos años después que los sujetos en el film pudieran testimoniar a cámara, poner su voz, Rouch, sin contar aun con sonido sincronizado se arriesga no sólo a construir esta historia con los sujetos (un guión colectivo construido en la marcha con jóvenes nigerianos que llegan de su país natal a Costa de Marfil para hacer vida en la gran ciudad) sino que además la

---

<sup>17</sup> Estas películas son *Yo, un negro* (1958); *Jaguar* (1967); *Petit a petit* (1968-1970); *Cocorico M. Poulet* (1974) y *Babatou les trois conseils* (1975).

<sup>18</sup> Palabras tomadas de Rouch por Alan Salvadó en su biografía de Jean Rouch. Consultado en: [http://www.intermedio.net/web/pdf/rouch/BIOGRAFIA\\_ROUCH.pdf](http://www.intermedio.net/web/pdf/rouch/BIOGRAFIA_ROUCH.pdf). Visitado el 01 de diciembre de 2010.

voz de ellos aparezca como una voz interior que habla no “de lo que son”, sino cómo se sueñan, cómo se ven en el mundo<sup>19</sup>.

Luego realiza el documental *Crónica de un verano* (1960). Podemos observar hacia la parte final de esta película, el diálogo entre Jean Rouch, Edgar Morin y quienes participaron del proyecto como ‘actores’. Allí, luego de haber visto lo filmado, se da una suerte de feed back guiado por la pregunta de cuanta sinceridad hay en los sujetos ante la cámara. Tiempo después realiza *Jaguar* (1967), un film que podríamos denominar como un largo feed back, en el que posteriormente al rodaje de las imágenes, un viaje ficcionado de tres jóvenes rurales a la ciudad, estos protagonistas ponen en estudio sus voces para comentar *in extenso* su periplo.

Por medio de este cine provocador, Jean Rouch desveló la manera como las relaciones de poder moldean nuestros sueños, pensamientos y acciones. Utilizó el cine como un vehículo que enlaza los espacios que hay entre las cosas, los cuales le permitieron tomar riesgos para poder así contar sus historias, historias que hacían posible que los muertos vivieran de nuevo, que permitían a los jóvenes conectarse con su pasado e imaginar su futuro. Este es el trabajo de la etnografía. Este es el legado de la narración. Este es el regalo del antropólogo al mundo”. (Stoller, 2009: 27,28)

Como vemos, el trabajo de Rouch se aparta de la pretensión de hacer uso de la imagen en función del registro de los hechos culturales, planteada por los pioneros de la antropología visual, para dar prioridad a la narración cinematográfica y su manera particular de instalarnos en el tiempo y en el espacio.

Jay Ruby plantea que la antropología visual se ha querido definir a partir de tres campos de trabajo: el estudio de los medios de producción gráfica (principalmente cine y televisión), la antropología visual de la comunicación y el cine etnográfico (Ruby, 2005: 159). En estas áreas, las dicotomías entre objetividad- subjetividad, realismo-uso de la ficción, texto-imagen, desatan discusiones, abiertas hasta ahora, acerca de la representación de lo social, la realidad y los elementos de análisis e interpretación de los

---

<sup>19</sup> Esto me recuerda a Adonias, uno de los indígenas nasa con el que Rappaport desarrolló su etnografía colaborativa en el Cauca, Colombia, en este trabajo desplaza el lugar de la cultura como identidad a la cultura como disputa, en la que se hacen exigencias al mundo moderno: “Auténtico es parecerse cada vez más a lo que soñamos, somos auténticos, pero como eso es tan fregado entonces hacia allá vamos. Ser auténtico sería acercar, realizar lo que soñamos. Entonces, entre más nos acerquemos a lo que soñamos seríamos más auténticos” (En Rappaport, 2007:12).

que se valen los investigadores (Ibíd.,: 160, 161). En el caso del cine etnográfico, la puesta en cuestión de lo real como apariencia construida bajo *discursos de sobriedad, (comunidades de practicantes, práctica institucional y una circunscripción de espectadores)* que comparten un código de objetividad (Nichols, 1997: 42-63 ), ha llevado a discutir qué es lo que hace diferente a este cine de cualquier otro tipo de producciones cinematográficas, qué es aquello que da a estas producciones el estatus de etnográfico (Ardevol, 2006: 48-51; Grau Rebollo, 2005:12; Ruby, 2005: 159). Las perspectivas más contemporáneas definirán el cine etnográfico desde la reflexividad que opera al interior del proceso, fijando menos su atención en el género o forma estilística elegida, y comprendiendo tanto el cine más emparentado con lo “real” y la ficción como discursos atados a estructuras retóricas (Ruby, 2005: 161). Sin embargo, el uso de la ficción dentro del cine etnográfico pone su acento en el papel autoral del investigador y abre nuevos espacios para el debate sobre la representación<sup>20</sup>. Es a esto a lo que nombraremos como reflexividad:

“Es necesario siempre agregar o quitar algo a la imagen, para evitar que ésta zozobre en la suficiencia, en el estereotipo. [...] El montaje no es mentira sistemática sino a los ojos de aquellos que creen (o quieren hacer creer) que el plano es verdad [...] que la imagen está llena del hecho consumado. (Un poco como si se creyera en las palabras como en sustancias, pero no en el lenguaje como relación). [...] Sin memoria ni proyección, la imagen no crea imagen (Niney, 2009: 34).

Desde otro punto de vista, para los *cinema studies*, esta discusión no sólo atañe al cine etnográfico, sino a la misma producción y teoría del cine en general, enfrentando en un principio a formalistas y realistas, es decir, a quienes pensaron el cine como arte autónomo y lugar de una experimentación que se alejaba de lo real y aquellos que abogaban por el carácter indexal de la imagen (Stam, 2001:96,97). Para esta discusión, otro momento importante es la década de los sesentas, donde la reflexividad artística (para diferenciarla de la reflexividad en investigación), entendida como metaficción y

---

<sup>20</sup> “la discusión acerca de los documentales ha sido caracterizada por una oposición radical, por un lado, entre objetividad (representada por los “documentos” o los hechos que los sustentan) y, por el otro lado, subjetividad (es decir, la traducción de esos hechos en una forma de representación) (Bruzzi, 2000: 39). Desde este punto de vista, el alcanzar un registro realista implicaría dejar de lado los sesgos subjetivos y tratar de alcanzar la mayor coincidencia posible entre la realidad y su representación; como si el papel mediador del productor hiciese el documental menos auténtico. Nichols ha anotado que dicha polaridad implica que mientras el documental llame más la atención sobre sí mismo, más se aleja de los que representa (Nichols, 1994, en Bruzzi, 2000: 154)” (Schlenker, 2009:205).

antilusionismo, cobra lugar en la escena cinematográfica. Se trata de “películas que centran su discurso en su propia producción (...) subvirtiendo la idea comúnmente aceptada de que el arte puede ser un medio de creación transparente” (Ibíd., 182). Ante este panorama, algunos autores de la ciencia social plantean considerar la imagen no como huella o evidencia de lo real, sino como espacio de encuentro y cruce de representaciones: la imagen dice menos de lo que “muestra” y habla mucho más de quienes la ejecutan (Orobitg, 2005; Ardevol, 2006: 239; Ruby, 1996: 156, 157).

Todas estas discusiones se dan a la par con lo que la antropología textual contemporánea nombra como etnografía experimental (Henley, 2001: 17,25-26), la cual sin embargo, desconoce los aportes que el cine etnográfico ha dado al debate, y en especial la obra de Jean Rouch (Ruby, 2005:161).

Esta forma etnográfica experimental mina la idea de “realismo” en la escritura etnográfica y sus patrones retóricos, al centrar parte de su interés en la manera cómo la experiencia de campo y los datos sensibles que arroja son convertidos en datos objetivos y en una totalidad cultural (Marcus y Cushman [1982] 2008:186-191). Una de las maneras más radicales que ha instaurado esta vertiente es la concepción de la etnografía como ficción, que ante el conocimiento disciplinar occidental y la tendencia dialógica de Geertz, busca yuxtaponer narraciones geográfica y discursivamente localizadas de autoridad dispersa (Clifford, 1999:178-181), y/o diversas formas de inscripción de lo cultural a manera de variaciones (Taussig [1987] 2002; 1987b). En este mismo sentido la reflexión sobre la autoetnografía y el lugar del arte en la etnografía también pone en cuestión los diversos elementos retóricos de los que el autor-etnógrafo se sirve para la construcción de sus textos (Behar, 2007:146; Wacquant: 2004: 24), mezclando de manera consciente el presente performático de la etnografía, con devaneos literarios y análisis de contexto (Behar, 1993:13).

Sin embargo, como lo plantea Rappaport la escuela posmoderna de Writing Culture, produjo en la antropología americana la idea de que “los problemas centrales de la antropología” pueden resolverse mediante formas experimentales de descripción (2007: 1). Ella sugiere que esta reconceptualización de la escritura sólo resuelve parcialmente la cuestión de cómo la antropología representa a su objeto, pues la monografía es sólo uno de los productos posibles de la investigación, y de esto dan

cuenta otras antropologías en el mundo. A esto opone pensar la etnografía en colaboración, como una opción más real a la crisis de representación, donde: “[...] la colaboración convierte el espacio del trabajo de campo, entendido como recolección de datos, en coconceptualización, forzándonos a trasladar el énfasis puesto en la etnografía como escritura hacia la reconceptualización del trabajo de campo” (Ibíd.) Y esto transforma a su vez nociones como la de representación, que traza una linealidad entre cultura, experiencia y sujeto:

[Debemos] abandonar el presupuesto de que los relatos de nuestros consultantes son productos completamente amasados por la cultura [...] Las experiencias que describen, las cuales emergen de la memoria y de una estructura interpretativa individual y única, niegan la caracterización colectiva. Al favorecer lo fortuito sobre los patrones, dichas experiencias reafirman la subjetividad de la significación (Hinson 2000: 328) (Ibíd.:3).

En el siguiente capítulo, luego de brindar un contexto sobre la violencia en la ciudad de Medellín y los acercamientos teóricos que se han hecho sobre esta, afianzo la discusión sobre los trabajos de memoria y el lugar dado allí a las narrativas, marcando la importancia del arte en esta configuración del pasado y el lugar de la ficción y la imaginación como terreno de análisis antropológico. Para esto haré igual mención a la denominada *antropología del futuro*, la cual parte del presupuesto que si el pasado es configurado desde el presente y configura nuestro estar aquí y la manera como comprendemos el ahora, así mismo lo hacen nuestras visiones de futuro (Valentine: 2007). En este ámbito la literatura y el cine de ciencia ficción han sido fuertes enclaves de análisis, y es en este juego de mundos posibles en que mi trabajo de campo se vale para discutir con los sujetos sobre el pasado, el presente y el futuro de la ciudad.



## CAPÍTULO II

### VIOLENCIA Y CONFLICTO EN MEDELLÍN, PERSPECTIVAS

A veces, al amanecer, cuando regreso de cada masacre, me pongo mal. Me da mareo; como que el mundo se pone triste y me entra eso que los ricos llaman depresión y que nosotros llamamos aburrimiento. Es verraco lavarse sangre que uno no sabe si es de un hombre, de un niño, de un viejo o de alguna de esas mujeres embarazadas que hay que matar para que no sigan pariendo enemigos. Es duro y, como dice el comandante Castro Castaño, requiere valentía, heroísmo. Uno está matando y los gritos de los asesinos y de los asesinados se mezclan. Uno dispara con miedo porque sabe que está matando a la muerte para evitar que la muerte lo mate a uno.

Santiago Álvarez, *35 muertos*.

#### **Introducción**

En este capítulo brindaré un pequeño contexto histórico de los sectores objeto de la tesis (comunas Uno, Ocho y Trece), del conflicto armado en la ciudad de Medellín y de forma seguida, sobre los estudios de la violencia en Colombia y los distintos enfoques teóricos que se han hecho del fenómeno.

#### **Comunas Uno, Ocho y Trece: contexto histórico**

Como lo señalaría Romero en su texto *Latinoamérica, las ciudades y las ideas* [1976] (2001), luego de que los emigrantes a la ciudad se instalan, se crean las condiciones para que la estructura de exclusión se operativice en “otros”, “esos que no son de la ciudad”, y que “traen el mal a cuestas”. Este proceso en Medellín no cesa, y si observamos las colinas de la ciudad podemos ver de manera ascendente, como si se tratase de un perfil arqueológico, diferentes momentos de ocupación que hablan a su vez de la historia de violencia y exclusión que ha vivido Colombia, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XX: la violencia bipartidista de los 50’s, las masacres y desplazamientos por parte de la guerrilla y los paramilitares a partir de los años 80’s, y más aguda en los 90’s, y hoy, las condiciones poco viables que ofrece la economía rural y en la que tiene gran peso las políticas neoliberales de los gobiernos de las tres últimas

décadas.

De este modo, el poblamiento de la Ciudad de Medellín condensa muchas de las contrariedades que durante la modernización se asignaron a los sujetos sociales y manifiesta la manera en la que la construcción del ‘orden’ generó una jerarquía de exclusiones múltiples: los “ricos” y los “pobres”, los “extranjeros” y los “nativos” – paisas-, los “peligrosos” y los “buenos”, son dicotomías todas que configuran el establecimiento de una cierta disposición del espacio y que refuerzan y sustentan las representaciones del ‘otro’ como un algo exterior, distante, ajeno y amenazante. Fue así como la llegada masiva de migrantes a la ciudad de Medellín en los años 30’s y 50’s del pasado siglo y la afluencia de desplazados y pauperizados desarraigados en los últimos tres lustros del siglo XX, fueron la oportunidad más fecunda para la emergencia de ciertas representaciones estigmatizantes que operan como marcadores de la vida social en la ciudad.

Según señala Villegas (1993), para el caso del poblamiento y ocupación de las laderas Nororientales de la ciudad, la primera oleada (años 20’s y 30’s) fue recibida con una cautela menor que las subsecuentes, debido a una pulsión económica que atraía a la ciudad nueva mano de obra para un proceso industrial floreciente, producto del cual sería el poblamiento de los barrios Campo Valdés, Manrique y Aranjuez. Sin embargo, sobre la segunda oleada inmigrante, a partir de la década de los años 50’s, recayeron las mayores desconfianzas, los recelos propios del bipartidismo político se sobrepusieron y las disputas ocasionadas por la invasión del suelo como modo de asentamiento terminaron generando un modelo de ocupación en el que las tensiones sociales se resolvían o se mantenían por la fuerza. Fue así como el asentamiento mediante la invasión en barrios como Villa de Guadalupe, Santo Domingo, Santa Cruz, La Francia o los Populares (comuna Uno), estuvo acompañado de por lo menos tres procesos que representan aquellas tensiones: enfrentamientos con los pobladores más antiguos del terreno y las autoridades o grupos armados particulares que les secundaban; defensa posterior de la ocupación frente a los nuevos invasores o agentes externos y, por último, un proceso continuado de búsqueda del reconocimiento ‘legal’ por parte de las entidades oficiales (Ibíd.: 181). En esta misma década y la posterior, bajo una dinámica similar, se conforma en la centrooriental, barrios como Villa Lilian, El Vergel, Villatina pertenecientes a la comuna Ocho (Ruiz, s/f: 9).

Medellín ha sido dividida administrativamente en seis zonas que a su vez se encuentran divididas en comunas y estas en barrios (Ver anexo 1).

Los barrios de interés para mi trabajo son, Comuna Uno: Popular N.1, Granizal; Comuna Ocho: La Sierra, 8 de Marzo, Villa Lilian y Villatina; Comuna Trece: Las Independencias y Nuevos Conquistadores. Podríamos decir, que el orden temporal de poblamiento de estos barrios llevaría el mismo orden ascendente de su enumeración administrativa, y estos procesos estarían separados sólo por algunos años. Años 60's, los pertenecientes a la comuna Uno, 70's la comuna Ocho y 80's la comuna Trece. Para los tres sectores podríamos señalar como rasgos comunes de su poblamiento su conformación en terrenos ilegales por apropiación o compra de terrenos a terceros (de los que no poseen en muchos casos documento escrito de propiedad), una fuerte cohesión social alrededor de la demanda y búsqueda de los servicios básicos<sup>21</sup>, así como posteriormente de educación y recreación

Instalarse en un territorio supone conocerlo, ordenarlo, clasificarlo, simbolizarlo, transformarlo. Supone además y ante todo, una decisión vital. Esta transformación del medio natural con miras a la instalación de un techo dónde vivir, muchas veces supuso la colaboración del resto del grupo, no sólo como partícipes en el proceso de trabajo, sino además y sobre todo, en tanto ser cómplices en la ocupación ilegal y muchas veces partícipes en luchas defendiendo su posesión. (Naranjo, 1992: 31)

Por lo menos los barrios especificados de la comuna Uno y Ocho comparten a su vez una importante organización social alrededor de la iglesia y presbíteros líderes, muchos de ellos cercanos a la teología de la liberación (Ibíd.: 16, 107, 108, 123).

Yo soy Federico Carrasquilla, una persona que ha vivido toda su vida apasionada por Jesús en el pobre y por el pobre en Jesús [...] Yo llegué de estudiar de Europa en el 62, yo sabía que iba a tener que enseñar muchos años tal vez, pero empecé a buscar como dónde eran los sectores más pobres de Medellín, y me encontré con un padre que lo habían nombrado párroco de Villa del Socorro y él había empezado una invasión en el 61, y yo empecé a ver como se iba formando el Popular<sup>22</sup>.

Sus habitantes recuerdan el carácter aún rural de estos territorios en términos

---

<sup>21</sup> Sobre el barrio Villa Lilliam, Blair y Quiceno (2008:78) acotan "En territorios pantanosos, donde no había ni servicios públicos, ni carreteras, sus primeros pobladores, fueron poco a poco, construyendo el acueducto y demás servicios públicos en un proceso que generó las primeras formas de organización social con la consolidación de los grupos o convites encargados de suministrar el agua y la luz".

<sup>22</sup> Entrevista al padre Federico Carrasquilla, tomada del documental *Un barrio muy Popular*, realizado por la Corporación Pasolini en Medellín con jóvenes y mujeres adultas del barrio Popular N.1 dentro del proyecto Archivo de lo(s) Excluido(s), 2009.

ecológicos, hablando de ellos como selvas, monte con arroyos aún cristalinos: “Y nos tocaba buscar leña, y lavábamos en unas piedras que quedaban en toda la mitad de esta cuadra, que por ahí pasaba una quebradita, y nosotros recogíamos agua ahí para lavar”.<sup>23</sup> En el caso de la comuna Ocho, referentes naturales serán el cerro Pan de Azúcar y la quebrada Santa Elena, que lo separa de la comuna Nueve (Blair y Quiceno, 2008: 67).

Posterior a los primeros años de consolidación de estos barrios, en inicio como asentamientos, luego de logrados los servicios básicos, estas zonas serán caldo de cultivo para el clientelismo de los partidos oficiales así como de experimentos sociales de diferentes movimientos de izquierda, como son los campamentos de la guerrilla del M19 (Movimiento 19 de abril) y el EPL (Ejército Popular de Liberación). Sin embargo, entrados los años 80’s, para el caso de las comunas Uno y Ocho, el trabajo político de organizaciones cívicas logrará tomar otros tintes de corte más democrático, y con mayor participación en vías legales de debate.

Como particularidad dentro de cada una de las comunas cabe señalar como la comuna Uno es uno de los asentamientos ‘ilegales’ más antiguos de la ciudad, inmerso dentro de otros barrios planificados y donde hubo intervención del estado con programas de vivienda social como es el caso de Villa del Socorro con el programa *Casas de la providencia*. Actualmente es el sector con menor espacio público en la ciudad, sin embargo obras como el Metrocable (sistema de transporte teleférico) han abierto a esta comunidad a un mayor diálogo con la ciudad.

En el caso de la comuna Ocho es importante destacar, su cercanía geográfica con el centro fundacional y el centro de comercio en la actualidad (Naranjo, 1992:104). En los barrios destacados el poblamiento se dio con mayor fuerza en los años 80’s y hubo con anterioridad como en el caso de la comuna Uno, otros proyectos con planificación desde el gobierno municipal. Actualmente la comuna carece de algunos elementos de equipamiento sobre todo en lo que respecta a espacio público.

En el caso de los barrios mencionados para la comuna Trece es importante recordar que su ocupación fue más reciente, entre los 80’s y 90’s, y en particular dentro

---

<sup>23</sup> Entrevista a Amelia Gómez, líder comunitaria, tomada del documental *Un barrio muy Popular*, realizado por la Corporación Pasolini en Medellín con jóvenes y mujeres adultas del barrio Popular N.1 dentro del proyecto Archivo de lo(s) Excluido(s), 2009.

del barrio Nuevos Conquistadores y el Salado, se debe rescatar la presencia de afrocolombianos desde sus primeras construcciones (Montoya y García, 2010: 49, 50). Varios autores señalan (Ruiz, s/f: 15; CINEP, 2003: 45-48) que en términos territoriales, la comuna Trece en su totalidad ha estado bajo la lupa de la administración municipal por encontrarse dentro del mapa de megaproyectos como el puerto de Urabá, *Antioquia la mejor esquina de América*. Dentro de las fuentes consultadas no se enmarca tanto el papel de la iglesia para la conformación de estos sectores como en el caso de las otras comunas, salvó excepción del barrio Corazón, donde las hermanas de la Madre Laura tuvieron un papel importante en la apropiación de terrenos. Así mismo no se habla de grupos de izquierda y guerrillas hasta entrados los años 90's.

Como se verá en el siguiente apartado, otro de los rasgos comunes ha sido la presencia de los diferentes actores armados en momentos paralelos, marcando a su vez maneras de organización política y de establecimiento de demandas en su ejercicio de ciudadanía.

### **La violencia en la ciudad de Medellín a partir de 1980.**

Las comunas Uno, Ocho y Trece de Medellín, ubicadas en este mismo orden en la zona nororiental, centro oriental y centro occidental, comparten historias signadas por los mismos actores armados, y representan de manera puntual la preponderancia de uno u otro en momentos específicos (Romero, 2007:109,110). Es en la Comuna Uno donde surge a mediados de los ochentas el primer movimiento de milicias, el cual en sus inicios no poseía ningún vínculo específico con los grandes movimientos guerrilleros (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia-Ejército del Pueblo-FARC-EP, Ejército de Liberación Nacional-ELN) (Medina, 2006:13)<sup>24</sup>. Estas milicias surgen como movimiento de autodefensa contra la delincuencia común y los expendedores y consumidores de drogas de estos sectores a través de su modus operandi de "limpieza social", sumando un gran número de muertos a la década de los noventa, la más violenta de la ciudad hasta hoy (Arco, 2005: 23)<sup>25</sup>. Simultáneamente es en la Comuna Trece,

---

<sup>24</sup> Sin embargo partían del modelo implantado por los campamentos guerrilleros del Movimiento del 19 de Abril (M-19) a finales de los setentas en la franja oriental de la ciudad (Medina, 2006:13)

<sup>25</sup> "Esta situación, unida a la masificación del narcotráfico, llevó a que en 1991 y 1992 se registrara la mayor tasa de homicidios en la ciudad: 444 por cada 100.000 habitantes" (Romero, 2007: 122). Sin embargo Balbín (2004: 215),

donde las milicias urbanas del ELN y las FARC-EP constituyen su base de operaciones, y dan un salto años después a su plan de urbanizar el conflicto vivido hasta ahora en las zonas rurales (Balbín, 2004: 216). Allí, en el año 2002 se da el enfrentamiento más sangriento entre estos grupos de izquierda y la coalición entre fuerza pública y grupos paramilitares del Bloque Cacique Nutibara de las Autodefensas Unidas de Colombia AUC (Romero, 2007: 118). Finalmente la Comuna Ocho, donde tuvo lugar el enfrentamiento entre milicias y paramilitares a finales de la década de los 90's, y posteriormente, entre facciones de los paramilitares: Bloque Metro contra el Bloque Cacique Nutibara (Romero, 2007:116; Blair, 2008: 155).

A cada uno de estos momentos, deben sumarse dos actores más: el narcotráfico y la delincuencia (Romero: 119-121,129). Cada uno de los ejércitos mencionados en los párrafos anteriores se han servido de estos para obtener el control de distintas zonas, mezclando diferentes lógicas de acción, de ahí que se hable de un conflicto político en el sentido amplio del término y no en el sentido ideológico tradicional: no fue una guerra explícita entre la Izquierda y la Derecha, sino entre fuerzas armadas de mayor organización que establecieron vínculos con grupos delincuenciales localizados (Romero, 2006: 147; Blair y Quiceno, 2008: 143,151-154). De ahí deviene que, pese al proceso de Justicia y Paz iniciado en 2005<sup>26</sup> con la reinserción de los grupos paramilitares en Colombia, quienes continúan detentando el poder en estos territorios son los grupos criminales patrocinados por diversos bandos del narcotráfico (Blair y Quiceno, 2008: 157). Ante esto, las comunidades han tomado diferentes posiciones, que podrían ser leídas en el marco de estrategias de supervivencia y resistencia, es decir, se han dado tanto dinámicas de aceptación de maneras punitivas (como las de las milicias a mediados de los ochentas, así como de las de seguridad vía la vigilancia privada e intimidación armada emprendidas por las AUC) hasta historias de largos silencios frente a los maltratos; y del otro lado, se ha pagado con la vida la posibilidad de ser y pensar diferente, así como se han liderado propuestas de exigencia al Estado del

---

leyendo el conflicto durante el gobierno de Álvaro Uribe, debate esta idea dentro del contexto nacional a partir de datos compilados por el IPC con base en la información del Observatorio de la Vicepresidencia, donde se "muestra que el punto más alto, tanto a nivel urbano como en todo el país se dio en el 2002 con 15.733 homicidios en las cincuenta ciudades más grandes del país y 28.837 homicidios en todo el país: una tasa de homicidios de 65,98 en lo urbano.

<sup>26</sup> Formalmente, el proceso de justicia y paz inicia en 2005 con la ley que lleva su mismo nombre, ley 975, sin embargo desde el año 2002 se dieron procesos de desmovilización paramilitar en el país (Human Rights Watch, 2010).

reconocimiento de estas zonas de la ciudad, de movilización y producción estética en contra de la violencia y de generación de diferentes formas de organización local (Riaño, 2005: 98-105).

### **Los estudios sobre violencia en Colombia**

La violencia en Colombia como campo de estudio estuvo marcada desde su aparición en ámbitos académicos por los hechos conocidos como *El Bogotazo* o denominada época de *La Violencia*. La tensión entre los dos partidos hegemónicos del país, el liberal y el conservador, desde finales de la década de los 30's del siglo XX, tendría su gran hecatombe el 9 de abril de 1948, cuando el líder liberal Jorge Eliecer Gaitán fuera asesinado en el centro de Bogotá y la guerra en el campo, hasta bien entrados los años sesentas, cobrara cientos de víctimas asesinados y torturadas de las formas menos pensadas, y tendría, según diversos teóricos, efectos hasta nuestros días, pues se habla de un conflicto continuo que no ha tenido realmente un tiempo de tregua.

Santiago Álvarez en su última novela *35 muertos* (2011), relata a través de un personaje ficticio el trasegar de la historia colombiana entre 1965 y 1999. Este personaje, como muchos otros, carga consigo el sino cruel de lo que significaron estos eventos, convirtiéndose en un mercenario que llega a hacer parte de cuanto ejercito se cruza en su camino. Contado de manera cronológica, el año 1966 contiene este fragmento, marca de ese fantasma que bien sigue rondando nuestras mentes y habla de una forma de tortura bastante nombrada cuando se recuerda esta época y enmarcada en lo que Blair (2005) ha nombrado como la *teatralización del exceso*:

Fácil, compadre. Coge el muerto, le acerca el machete a la garganta y le corta bien derecho, sin torcerse ni para arriba ni para abajo. Después, profundiza con cuidado, no va y sea que corte la lengua y se tire el trabajo. Mete la mano y saca la lengua por el agujero que ha hecho en el cuello. Nadie se lo imagina, pero las lenguas son muy largas y cuando uno las ve salir por entre la carne abierta entiende por qué la gente no se calla jamás, por qué habla tanta mierda. Ya con la lengua afuera, pone el muerto en el piso, junto a los otros, y si todavía no está tieso, le endereza los brazos y los pies. La gracia es que el cuerpo y la lengua queden alineados, como haciendo juego, para que valga la pena tomarse tanta molestia para ponerle la corbatica. (Álvarez, 2011)

Dirigiéndonos a la pregunta por los enfoques teóricos utilizados para abordar este complejo contexto, Gonzalo Sánchez (1991:22) señala que los estudios sobre violencia

en Colombia tendrían dos momentos claves:

1. *Años 50's – mediados de los 70's*. Allí se dan, según el autor, dos extremos analíticos: trabajos enteramente descriptivos o del otro lado totalmente especulativos (Ibíd.:23), y señala a su vez tres subcategorías: a) *Literatura apologética*, aquella escritura parcializada desde cada uno de los bandos en pugna<sup>27</sup>; b) *Literatura testimonial* con marcado acento en los aspectos militares. (Ibíd.: 24); y finalmente c) *La nueva literatura y sus fundadores*, refiriéndose específicamente al libro *La Violencia en Colombia* de Umaña y Fals Borda ( ) al que considera como el primer intento de visión global del fenómeno con información de primera mano y donde por primera vez la Violencia se convirtió en tema de investigación en las universidades (Ibíd.:26).<sup>28</sup>

2. *Última década* (teniendo como referencia el año de publicación de este libro: 1991). Se da una relación más orgánica entre teoría, metodología y fuentes, propiciando: a) Un paso del análisis de la Violencia como coyuntura a una visión del fenómeno como un elemento estructural de la evolución política y social del país (Ibíd.:29); b) De estudios globalizantes a estudios regionales, unidades temáticas o coyunturas específicas. Sánchez sugiere que estudios de este último corte o que combinan las dos perspectivas, han llevado a la utilización de nuevas fuentes. (30, 33)<sup>29</sup>; c) Desprendimiento gradual de perspectivas netamente economicistas. El horizonte de investigación se amplía ya que no se trata de indagar si es un asunto de partidos o de clase, es cambiar la pregunta hacia “*los efectos de clase de la violencia, que ciertamente se producen, incluso allí y cuando la Violencia asume la forma de una lucha puramente bipartidista*” (35)

Es importante aquí retomar el texto de Fals Borda (et al) *La Violencia en Colombia* [1977] (2005), no sólo por su carácter iniciático dentro de este tipo de

---

<sup>27</sup> Material viejo susceptible de una mirada nueva, propone el autor.

<sup>28</sup> De este libro, señala Sánchez, se abren discusiones claves como: explicación del origen de la Violencia, partidista política, o de carácter socioeconómico (de clase); Efectos económicos: como refeudalización o proceso de expropiación campesina y de expansión capitalista; Efectos de la violencia en la mentalidad campesina: Camilo Torres afirma que el proceso de resistencia contribuyó a romper la actitud de sumisión, aislamiento y atomización del país. Como contratesis, Pierre Gildohes arguye que la Violencia generó cierto conformismo y desconfianza en la lucha de masas. (Sánchez, 1991: 27)

<sup>29</sup> “Plantear la cuestión regional como un problema nacional [...] estos trabajos apuntan a la búsqueda de una formulación adecuada del vínculo indisoluble entre la fragmentación real del objeto de estudio –Violencia– en sus múltiples expresiones, y el reto continuo de síntesis. Se trata, en suma, de reconocer la multiplicidad y la unidad como partes integrantes de un mismo fenómeno” (Sánchez, 1991: 34)

estudios sino por el marco teórico y metodológico planteado allí, y cómo una revisión crítica nos permite vislumbrar los caminos tomados para el análisis de la violencia en Colombia en la actualidad. La pretensión de los autores era recopilar datos empíricos, descripciones, y luego hallar una explicación estructural y sociológica del fenómeno (2005: 29, 30). El énfasis puesto en la búsqueda de información empírica estuvo enmarcado en pistas que dieran cuenta de “elementos culturales que predisponen a los sujetos ante las pasiones políticas” (Ibíd.:30, 229) y a un contexto donde se observaba un “desmembramiento entre un ideario político hegemónico y un accionar campesino” (Ibíd.:56), argumentando que el periodo de La Violencia fue ante todo una guerra rural.

Más allá de los resultados investigativos, llamó mi atención el background teórico que se tenía para construir y dar explicación al fenómeno. Si bien hay una apertura a comprender los hechos desde una visión cultural, esta se enmarcaba en la visión clásica de ethos, del sujeto como recipiente de la cultura, donde los datos empíricos pasaban a un cruce de valores sociales en el que se especula sobre si la aparición de unos u otros hace a una región más susceptible que otra, para que se presente la violencia. Esta visión esencialista de Fals Borda es la que se le será criticada en trabajos de otro orden como *Historia doble de la costa* (1979) donde un ideal de sujeto no le permite ver las exigencias que en su contemporaneidad estas comunidades realizan (Figuerola, 2009: 15). La cultura anfibia que plantea en este último libro, donde desde su visión política buscaba encontrar en las maneras “propias”, “autóctonas” de las comunidades del delta del Magdalena, un contra discurso al modelo económico y político nacional no permitió al autor ver como movimientos como la ANUC (Asociación Nacional Campesina) realizaban demandas al Estado nacional por unas mejores condiciones de vida (Ibíd.)<sup>30</sup>.

Como lo enunciaré en la revisión a propuestas locales sobre violencia, trabajos investigativos como el de Salazar, si bien son originales dentro de la crónica y el género periodístico y en perspectiva marcan una vuelta de tuerca a lo hasta ese momento planteado, para fines investigativos se queda en inventarios simbólicos y material empírico que no transgrede el concepto de cultura antes mencionado. Valdría la pena

---

<sup>30</sup> Esto es lo que Fabian (1983) señala como la imposibilidad del discurso antropológico para hacer al “otro” un coetáneo temporal y espacialmente.

volver sobre los relatos consignados en este libro desde una perspectiva como la de Riaño (2003: 34; 2006:) donde los lugares de enunciación se hagan explícitos y el relato en sí mismo, como narración subjetiva tenga mayor centralidad.

Entre los trabajos que han optado por teorías de red, buscando sintetizar multiplicidades de datos localizados en distintas geografías es importante señalar el trabajo de Romero (2007) *Parapolítica. La ruta de la expansión paramilitar y los acuerdos políticos*. Allí, la perspectiva contemporánea de poner la lente en las economías globales, lo externo, es conectado con el proceso de democratización, lo interno, y las particularidades del contexto. Un ejemplo, la coalición de la ilegalidad y la legalidad para las competencias electorales desde 1982 (371, 372).

En relación a investigaciones de unidades específicas, vinculadas a una exploración de subjetividades, es importante para cerrar este apartado, mencionar el trabajo de Jimeno (2007). Esta autora recogiendo los trabajos de Veena Das para el continente asiático, resalta la importancia de pensar el mundo de los afectos dentro de los análisis antropológicos, sobre todo vinculados a experiencias de dolor (Ibíd.:175), así como el ámbito de lo imaginario, posible de ser rastreado en producciones artísticas como la literatura donde aparece la pregunta por los límites de la expresión de experiencias traumáticas (Ibíd.:171).

### **Hacia una comprensión etnográfica de las violencias.**

A partir del contexto nacional dibujado en el anterior apartado, afirmo que una revisión de los distintos estudios que se han producido sobre la violencia en Medellín durante las últimas tres décadas, permite entrever la importancia que tiene la realización de investigaciones de tipo etnográfico que complementen las interpretaciones sociológicas y los trabajos de corte literario que han sido hasta ahora los que mayor relevancia y despliegue han tenido a la hora de abordar la violencia y el conflicto en la ciencia social en Colombia. Como bien señala Vanegas (1998), los trabajos pioneros de Alfredo Molano, Silvia Duzán y Alonso Salazar, logran acercarse a la subjetividad de los actores mediante una combinación afortunada de metodologías de la ciencia social como historias de vida y observación en campo y técnicas literarias y periodísticas. Sin embargo, coincido con este autor en que no pueden catalogarse estos trabajos como

etnografías en stricto sensu, dados sus puntos de partida y alcances de los mismos, además de que sólo enfatizan en uno o dos elementos del fenómeno, como las narraciones de los actores, sus antecedentes, los valores sociales, y descuidan, o no logran articular otros tópicos como la atención por los territorios, la cultura material, la perspectiva histórica, desatendiendo así además, la posibilidad de fundamentar teóricamente nuevas vías de investigación<sup>31</sup>. Esto hace notoria la gran carencia que aún existe en Colombia de investigaciones que por un lado, permitan la interlocución con las comunidades y sujetos víctimas de las confrontaciones armadas y la expresión de sus memorias de violencia, y de otro, tengan mayor profundidad etnográfica en elementos como las narrativas, su expresión a través del arte y sus repercusiones en lo corporal y la espacialidad. Algunos esfuerzos pioneros pueden reconocerse en los trabajos de Riaño (2003, 2006) y Blair (2005, 2008), donde la relación violencia y cultura, pasa por una conceptualización mucho más amplia de lo cultural.

Riaño trabajaría primero en el Barrio Antioquia de Medellín con el proyecto *El Bus de la Memoria*, discutido en el libro *Arte, memoria y violencia* (2003) donde comienza a abrir su campo de investigación alrededor de preguntas como el impacto de la violencia en la vida diaria de la gente, la tramitación de los duelos, el lugar de la oralidad en la construcción de narrativas y los efectos materiales de estos relatos:

La muerte y los muertos constituyen el hilo narrativo de una historia oral y son organizadores claves de las interacciones entre los pobladores urbanos. Esta historia oral está enraizada en la vida cotidiana y organizada alrededor de las historias de muerte y de aquellos que han muerto. Los artefactos, los lugares y las marcas físicas en el medio ambiente preservan la memoria de los muertos y actualizan su presencia y memoria en la vida diaria. Estas narrativas e historias dan cuenta de los modos en que ciertos grupos de jóvenes de Medellín construyen sus diferencias y otredad desde el territorio y en las prácticas de territorialización (2003:32).

De forma más extensa, seguirá estos cuestionamientos con su libro *Jóvenes, memoria y violencia en Medellín*, donde la memoria más que un objeto de análisis en sí mismo, es el medio para visualizar los impactos de la violencia y sus formas culturales en los

---

<sup>31</sup> De forma paralela aparecerían *best seller* acerca de grupos o sujetos victimarios que tendrían gran acogida en el mercado popular y que se harían más numerosos entrado el año 2000. Títulos como *Mercaderes de la muerte* (1995), de Edgar Torres Arias, *Los pepes* (2009), de Natalia Morales y Santiago La Rotta o ¿Cuánto cuesta matar a un hombre? De José Alejandro Castaño (2006), pasarían a hacer parte, en muchas ocasiones en sus versiones piratas, de las bibliotecas de muchos hogares en Medellín.

jóvenes (2006:40), en términos de la autora una *antropología del recuerdo y el olvido*:

[...] Me aproximé a la memoria como una práctica cultural, una forma y sistema de acción que se relaciona con un dominio del conocimiento y un locus de experiencia. Recordar y olvidar no son actos pasivos de esencia puramente psicológica o natural; están mediados por la actividad humana. Este enlace con el pasado desde el presente es parte integrante de la creación de nuestra percepción de quiénes somos, de nuestras identidades [Casey, 1996; Perlman, 1988]. La memoria constituye una práctica material mediada culturalmente, en vez de un proceso natural [Antze y Lambek, 1996; Seremetakis, 1994(b)]. La aproximación es fenomenológica y sitúa las prácticas de la memoria en el ámbito de la experiencia para entender que en la medida en que las memorias son producto de la experiencia, éstas “a su vez, la transforman” [Antze y Lambek, 1996:XII]. La memoria, en tanto práctica cultural, funciona como un puente entre el pasado, el presente y el futuro. La descripción de la memoria como una práctica puente es fundamental en la argumentación de este libro. Ilustra el papel de las prácticas de la memoria en la producción de asociaciones y relaciones con el pasado. Los actos de recuerdo empiezan en el presente y sitúan al individuo, devolviéndolo en el tiempo y re-visitando el pasado. (Ibíd.:xlíiii)

Blair por su parte, luego de pasar revista a los rituales y manifestaciones materiales de la violencia en Medellín (*verbi gracia*, plástica, literatura, cine etc.), en su libro *Muertes violentas: la teatralización del exceso*, ubicando una interesante relación entre lo fáctico y la incidencia en este de su representación<sup>32</sup>, detiene su mirada en la investigación *De memorias y de guerras, la memoria de las víctimas del conflicto político en Medellín* (Blair y Quiceno, 2008) en las estructuras narrativas de los testimonios de víctimas del conflicto de la Comuna Ocho de Medellín, y al verlas como relatos que implicaciones políticas tenía al momento de su puesta en público (incluido el momento de la entrevista con los etnógrafos). Cabe resaltar como además estas narraciones son articuladas a una pregunta por las espacialidades de la guerra<sup>33</sup> y cómo abre preguntas hacia futuras investigaciones donde el lugar del cuerpo dentro del conflicto sea objeto de análisis.

En los inicios de la década del noventa, en pleno apogeo de la violencia homicida en la comuna Nororiental, apareció la crónica del periodista Alonso Salazar

---

<sup>32</sup> “Efectivamente, la muerte violenta puede ser en el *acto de ejecución* (I) una acción de algunos pocos, pero deja de serlo a la hora de la interpretación sobre sus significaciones (II), y nos compromete a todos. Y los entramados de sentido o las significaciones de las muertes violentas, valga decirlo, sólo es posible reconstruirlos en el intercambio entre ambos momentos, es decir, en el diálogo o en el intercambio entre una y otra esfera, entre la acción y la representación, entre el acto y la lectura que hacemos de él, entre los ejecutantes y los espectadores de la ejecución, esto es, entre el actor y su contexto”. (Blair, 2005: 8)

<sup>33</sup> Una de esas posibilidades fue para las autoras: “identificar cómo y de qué maneras se producía esa asociación entre *los lugares y la memoria* y, en términos políticos, queríamos contribuir a través de la “puesta en escena” de los relatos, a una *resemantización de los espacios y los lugares marcados por la guerra, la muerte y la destrucción*”. (Blair y Quiceno, 2008: 42)

(alcalde de la ciudad de Medellín entre 2008 y 2011), *No nacimos pa' semilla*, en la que distintas voces de los jóvenes de la comuna, actores de diversos modos de acciones armadas y partícipes de diferentes agrupaciones delincuenciales, narraban sus experiencias y sus móviles, sus memorias sobre el significado del conflicto y lo que en sus vidas representaba el recurso a la violencia (Salazar, 1990).

Sólo hasta el año 2006 apareció el texto de Gilberto Medina *Historia sin fin...las milicias en Medellín en la década del noventa*, el cual pone también de relieve la voz de los actores que intervinieron en el devenir de los conflictos en la comuna, relatando a través de sus memorias el proceso de conformación de las Milicias del Pueblo (MP) del Barrio Popular y las Milicias del Valle de Aburrá (MPVA) del Barrio Moravia (Medina, 2006). Este autor recurre a sus propias apreciaciones y vivencias, así como a los relatos de los actores claves en el proceso miliciano, en particular retoma fragmentos importantes de testimonios de Pablo, miliciano de las MP, y de Lucho, miliciano de las MPVA; además recurre a los testimonios de policías y de otros miembros de organismos de seguridad. Aunque Medina no busca con su texto arrojar interpretaciones concluyentes sobre el conflicto y la violencia en la zona, logra presentar los testimonios como puntos de vista de lo que significó para estos actores la participación y el desarrollo de las acciones armadas. De esta manera, en ambos trabajos se privilegia el punto de vista de los actores armados y no se documenta los puntos de vista de las comunidades víctimas que estuvieron involucradas en el desarrollo del conflicto en el sector. Es en este punto donde logra avanzar el texto de Ana Daza: *Experiencias de intervención en el conflicto urbano*, pues presenta testimonios de actores armados, de activistas sociales y de miembros de la comunidad y los pone a dialogar, entrecruzándolos para acercarse a la cronología de los conflictos en el sector (Daza, 2001). Cabe señalar por último el texto de Villa et al., que también recurre a las subjetividades y las memorias de las gentes para explorar el miedo a través de los contextos y rostros del terror en Medellín, aportando además un análisis de las estrategias que las comunidades encuentran para hacer frente a éste (Villa et.al, 2003). Además, intentan una caracterización de los actores armados a partir de la representación de los habitantes de la ciudad, la cual es bastante paradójica: son asesinos pero cuidan, son malos pero nos protegen, lo que nos puede permitir pensar la co-responsabilidad como una relación localizada en tiempos y espacios puntuales, que

tienen como ejes comunes la seguridad y la ausencia del Estado.

Desde vertientes más sociológicas de interpretación de las violencias y el conflicto en la zona nororiental, también se han producido interesantes reflexiones, las cuales permanecen distantes a la voz de las comunidades, pero brindan valiosos datos y análisis. En lo que se refiere a la evolución de las muertes por homicidio en los últimos años en el sector, distintos autores coinciden en señalar que la zona nororiental es la segunda zona de la ciudad con mayor número de muertes, superada tan sólo por la zona centroriental. En todo caso, para la ciudad las cifras de homicidios en los inicios de la década del noventa eran de cualquier modo escandalizantes: 9708 muertes violentas, superando la cifra de 7003 del año 1988 y reflejando los nuevos conflictos que por entonces asolaban distintas zonas de la ciudad asediadas por bandas, narcotraficantes, milicias urbanas y paramilitares. En los datos recopilados por Moreno, para el período comprendido entre 1992 y 2003, se encuentra que en la zona centroriental los homicidios alcanzaron la cifra de 13.487, seguida por la zona nororiental con 12.788, la noroccidental con 9.141, la centroccidental con 4.810, la suroccidental con 3.745 y, por último, la suroriental con 1.606. El total de homicidios en la ciudad para dicho período fue de 45.577 (Moreno, 2004). Lo importante del análisis de estas cifras recopiladas por Moreno, es que logran mostrar una concordancia espacial entre las más altas tasas de homicidio y el dominio territorial de actores armados con aquellas zonas de la ciudad: “[...] donde son más claras las consecuencias producidas por la desigualdad y la exclusión social” (Moreno, 2004: 223). En complemento a esta relación y para el caso del Barrio Popular, el informe del Instituto Popular de Capacitación para el año 2003 muestra la continuidad del enfrentamiento entre los distintos actores armados, pues a diferencia de las otras zonas de la ciudad aparecían aún homicidios atribuidos a la subversión, al mismo tiempo que otros atribuidos a las autodefensas (IPC, 2004).

En lo que se refiere a la interpretación de las causas de la violencia y el conflicto en la ciudad, el texto de Franco (2004) señala la importancia del ‘enfoque sociocultural’, el cual apoya sus explicaciones en la existencia de ciertos valores culturales que configuran una ciudadanía débil y muestra el efecto demoledor de la conformación espontánea del espacio urbano en un contexto caracterizado por la baja institucionalidad y el vacío estatal. Para esta autora, los conflictos aparecen como una espiral de violencia compuesta por distintas fases: “[...] el proceso de incidencia del

conflicto armado en la ciudad ha tenido hasta ahora como etapas: la formación de grupos armados urbanos, el involucramiento de la población civil en actividades militares, la movilización y concentración de tropas insurgentes y contrainsurgentes y la combinación de enfrentamientos urbanos de baja intensidad con choque directo y sostenido” (Franco, 2004: 103). Contradiendo un tanto sus propios argumentos, esta autora propone considerar como los principales conflictos en la ciudad los referidos a la exclusión y la opresión política, los conflictos por la segregación y la polarización socioeconómica y los conflictos por territorio. Todos ellos aparecen como parte de la experiencia histórica de la zona nororiental, donde de manera particular ha tenido incidencia el enfrentamiento entre distintos actores armados por el control territorial y las respuestas de gestión de la comunidad de sus propios modos de ordenar y recuperar la seguridad que no garantiza el estado y sus agentes<sup>34</sup>.

Ahora bien, la narración de las historias de violencia sitúa en lugares diversos a víctimas y victimarios, dando cuenta de estrategias no polarizadas sino de un entramado de relaciones en que los sujetos agencian desde diversos lugares (Riaño, 2005: xlv). Como ejemplo, venganza y perdón, se superponen en los discursos de los habitantes de la ciudad, así como lo hace el odio circular de la violencia con las creencias judeocristianas del perdón a las que se adscribe la mayoría de la población.

De alguna manera, las sociologías de la violencia y el análisis histórico no logran entrar a esta especificidad de los contextos de violencia, que no sólo podrían pensarse como datos puntuales de una etnografía histórica, sino que redundan en la manera cómo estos grupos sociales se reconfiguran en el presente. Como lo plantea Riaño:

Apuntando a la ausencia de las dimensiones vivenciales y subjetivas en la mayoría de los análisis sobre violencia, los etnógrafos de la violencia sitúan sus trabajos y a sí mismos en el contexto de la violencia. Su aproximación difiere de los estudios esencialistas de la violencia, que rehúsan ver cómo la

---

<sup>34</sup> A este respecto es importante la anotación provista por la revista La Hoja sobre la privatización de la justicia como práctica recurrente en Medellín: “En los 60 crearon la Defensa Civil para luchar contra el crimen y la corrupción; en los 70 la Administración Municipal reglamentó la conformación de grupos de autodefensa barrial, y aparecieron escuadrones de la muerte para exterminar delincuentes; en los 80, algunos empresarios contrataron compañías de vigilancia privada y respaldaron grupos de limpieza social; y un poco antes de la entrada de los 90, las milicias populares, herederas de esta larga tradición de autodefensa, festejaron su expansión con bombos y platillos” (n.d, 1994: 10).

violencia permea los más fundamentales aspectos de las vidas de las personas (2006:30)

En una perspectiva similar, Sánchez (1991: 35) planteó dos décadas atrás que no existe un estudio sistemático de la relación cultura y violencia en Colombia, y advierte desde esta ausencia en la necesidad de mirar dentro la violencia en campos como el arte. De manera general, señala como en la mirada pictórica de la plástica nacional “la violencia se mira como tragedia, fuerza impersonal y destructora” (Ibíd.: 36), y en literatura ha prevalecido un interés más testimonial y descriptivo que literario y artístico: “Aquí ha pesado una visión de la Violencia como tragedia y como derrota” (Ibíd.: 37), mientras que en el cine ha habido mayor perspectiva, entendida en tanto:

Una mayor distancia entre los acontecimientos históricos y el momento de su reelaboración artística, mejores recursos y técnicas para trascender el dato sin suprimirlo, disponibilidad de nuevas y menos esquemáticas interpretaciones del fenómeno, mayor capacidad de descontextualización y universalización de los episodios, son todos elementos que conjugados constituyen el bagaje necesario para nuevas aproximaciones estéticas de la violencia (Ibíd.: 37, 38)

Sobre estas particularidades del cine en su expresión de la violencia hablaré con mayor acento en el siguiente apartado, donde intentaré ubicar relaciones entre memoria, imagen e imaginación teniendo como eje la importancia de las narrativas dentro de estos ejercicios de reflexión sobre el pasado. De este modo, frente al mapa teórico trazado hasta ahora, mi trabajo se instala en una etnografía de la violencia interesada en el papel de la imagen y la imaginación en la forma de construir las memorias. La imaginación:

no puede ser simplemente reproducida a la fantasía, pues, como explica Ganesh (2000), “en vez de ser una ruta para escapar hacia imposibles, (la imaginación) se ha convertido en una expresión de posibilidades. Y así como la gente consume, a escala global, las ideas articuladas por los medios... la imaginación se ha convertido consecuentemente en una plataforma para la acción social” (p.69, cit. Ott y Aoki, 2001: 395, 396)

La etnografía propuesta sigue las pistas más que a imágenes como símbolos e iconografías en sí mismas (posibles de ser analizadas semiológicamente), a su configuración y los lugares desde los que las personas del equipo enunciamos nuestros aportes. Circulación de representaciones, configuración de imágenes y lugares de

enunciación son así los lugares desde los que me instalo para aportar nuevos elementos a los estudios de violencia interesados en su conexión con la cultura, desde una perspectiva etnográfica que salte a la trampa de la descripción a secas.



## CAPITULO III

### MEMORIAS, NARRATIVAS E IMAGINACIÓN

#### **Introducción**

A partir del mapa elaborado en el capítulo anterior sobre acercamientos teóricos al tema de la violencia en Colombia, abordaré el tema del estudio de memorias de violencia, y en especial la importancia dada dentro de éste, al asunto de las narrativas y la tensión latente entre la memoria y el olvido, las memorias y la Historia y como eje transversal la relación imagen, imaginación y memoria. Enmarcado en una perspectiva etnográfica de la violencia, en este apartado sobre memorias, enfocaré mi pesquisa en su relación con el arte y las narrativas, la relación entre memoria e imagen, y finalmente entre memoria e imaginación, haciendo énfasis en los matices que ofrece el género de la ciencia ficción, e insistiendo en la imbricación profunda entre los actos de recordar e imaginar, entre evocar y la producción de imágenes, justificando este ejercicio de producción de una película de ficción como un “trabajo de memoria” que bien podría caer en las denominadas antropologías del futuro.

#### **Memorias, arte y narrativas<sup>35</sup>**

Para describir el ámbito en el que se desarrollan los estudios sobre la memoria, el primer debate que se pone sobre la mesa es su pugna con la Historia, en tanto lineal, teleológicamente dirigida y constructora de una idea del pasado como hechos fácticos e inertes posibles de ser visitados. Para Benjamin es esta una historia de los vencedores, la cual está llegando a su final:

La tradición de los oprimidos nos enseña que la regla es el “estado de excepción” en el que vivimos. Hemos de llegar a un concepto de la historia que le corresponda. [...] No es en absoluto filosófico el asombro acerca de que las cosas que estamos viviendo sean “todavía” posibles en el siglo

---

<sup>35</sup> Quisiera agradecer especialmente en este apartado a la profesora María Elena Bedoya y lo aprendido dentro de su curso Memoria, poder e identidad impartido en Flacso Ecuador entre agosto y octubre de 2010. Recojo aquí parte de estas reflexiones.

veinte. No está al comienzo de ningún conocimiento, a no ser de éste: que la representación de la historia de la que procede no se mantiene (Benjamin, [1940]1982: 182).

La memoria estaría del otro lado, donde el pasado como información y hechos descriptibles, pasa de algún modo a un segundo plano, pues la pregunta es más según Jelin (2004:20) “¿cómo pensar lo social en los procesos de memoria?”. Para esta autora, retomando el psicoanálisis “[...] ya no se trata de medir cuánto y qué se recuerda, sino de ver los ‘cómo’ y los ‘cuando’, y relacionarlos con factores afectivos y emocionales”. Ampliado de lo individual a lo social:

“lo colectivo de las memorias es el entretreído de tradiciones y memorias individuales, en diálogo con otros, en estado de flujo constante, con alguna organización social –algunas voces son más potentes que otras porque cuentan con mayor acceso a recursos y escenarios- y con alguna estructura dada por códigos compartidos” (Ibíd.:22)

Y esto a su vez permite “centrarse en procesos de construcción de las memorias [como] procesos de disputas y negociaciones”, donde existen momentos de calma (en los que se mantiene la coherencia y la unidad) y por otro lado de crisis (donde la memoria es reinterpretada, revisada, y las identidades son puestas en cuestión) (Ibíd.:25, 26,; Riaño, 2003:56). Allí aparece la narrativa, como aquel elemento dador de sentido y coherencia que construye un compromiso entre el pasado y el presente. De ahí que Jelin proponga dos tipos de memorias: las habituales y las narrativas (Ibíd.:26-29), emparentadas con el concepto de memorias literales y memorias ejemplares de Todorov. Las primeras, las habituales y literales, son ejercicios cotidianos del recuerdo sin ninguna pretensión mayor que la de recordar en sí mismo, y que se quedan en los hechos<sup>36</sup>. Mientras que las narrativas y las ejemplares, son aquellas memorias que logran sentido y un talante ético político con repercusiones en el presente (Todorov, 2000:38)<sup>37</sup>. De ahí el concepto propuesto por Jelin de *trabajos de la memoria*: un lugar activo y productivo de memorias en oposición a un “pasado que irrumpe sin agencia” (Jelin, 2004: 14).

Es importante no dejar pasar de largo las implicaciones que tienen hoy las memorias habituales y literales, pues asistimos a un boom de la memoria, en palabras de

---

<sup>36</sup> Con fines de síntesis he emparentado los conceptos de habitual y literal, sin embargo se debe tener en cuenta como para Todorov la literalidad obedece un “mandato moral de perpetuación del recuerdo” (Jelin, 57)

<sup>37</sup> Se debe sacar del confinamiento del silencio a las memorias sociales al silencio sobrepasando su forma patrimonial, permitiendo sea acción en el presente. Como señala Le Goff, la memoria: “[...] apunta a salvar el pasado sólo para servir al presente y al futuro. Se debe actuar de modo que la memoria colectiva sirva a la liberación, y no a la servidumbre de los hombres.” (Le Goff, 1991: 183).

Jelin, a una *fiebre memorialista*, en un contexto paradójico que coexiste entre dos polos: el coleccionismo y la cambiante vida moderna. Aquí cabe hablar de cómo no sólo la memoria es selectiva y se ordena desde un presente, así mismo el olvido, como concepto atado siempre a la memoria, opera tomando y desechando diferentes hechos, actores o circunstancias<sup>38</sup>. En el caso de Medellín, como se verá en el capítulo cinco, esta tensión será mayor en referencia a lo efímero, dado el afán modernista que han tenido los discursos de progreso desde el principio del siglo XX, condicionando a la vez la percepción del tiempo y en ella las memorias de violencia.

Se hablaría de este modo de una repetición (histórica) amarrada a “olvidos y abusos políticos” (Jelin: 15) en oposición a una elaboración que “implica poder olvidar y transformar los afectos y sentimientos [del pasado]” (Ibíd.) Y es en este punto que toma mucha más fuerza el carácter narrativo de las memorias, aquella estructura ordenada que da forma a los eventos pasados colocando y/o obviando detalles, personajes y lugares, construyendo de esta forma un sentido sobre lo acontecido. Paradójicamente, y retomando el paralelo entre memoria e Historia, que como insiste Jelin, no son polos opuestos, ya que una y otra se interponen, la narrativa ocupa un lugar muy importante en estas dos maneras de acercarse al pasado. La narratividad dentro de la ciencia histórica, nos recuerda White, se da en el contexto específico de la modernidad burguesa vinculada a su poder moralizador y enfatiza en que “[...] No hay una lógica subyacente en los acontecimientos históricos, hay una capacidad en las ficciones de dotar a los acontecimientos de significados” (White: 30). Y es aquí, por medio de la ficción narrativa, donde memorias e Historia se emparentan, y donde la reflexión sobre la dramaturgia cobra mayor interés.

Las memorias no son entonces hechos de facto que son traídos al presente a través del relato, son narraciones construidas desde el presente en un viaje al pasado, y a su vez no son sólo productos sino productoras de memoria (Blair, 2008: 109). En este sentido, y siguiendo a Blair, es necesario comprender la forma cómo estas narraciones son construidas. Para esto la autora se sirve del esquema propuesto por Ricoeur de *prefiguración, configuración y refiguración* del relato.

---

<sup>38</sup> Jelin señala cuatro tipos: 1) olvido definitivo (no hay forma de comprobarlo); 2) producto de una voluntad política, “todo trabajo de conservación tiene implícita una voluntad de olvido”; 3) olvido evasivo, retoma a Ricoeur para explicarlo “no recordar lo que puede herir para seguir viviendo”; 4) olvido liberador, “soltar cargas para mirar al futuro” (2004:29-33).

El primer momento, *la prefiguración*, sería en forma demasiado sintética, el reconocimiento de la mediación simbólica de la acción que se pretende narrar: “si la acción puede contarse, es que ya está articulada en signos, reglas, normas [...]” (Blair, 2004:112), es el momento de “la pre-comprensión del mundo de la acción, de sus estructuras inteligibles, de su carácter simbólico y de su carácter temporal” (Ricoeur, 2004:116. En Blair, 2004:112).

El momento de la *configuración* sería ya el de la construcción de la trama en sí misma. Allí se busca una síntesis de lo heterogéneo (materiales dispersos que son puestos en un orden finito), que al igual que la tragedia griega, como lo señalaba Aristóteles, busca conmover al espectador (Blair, 2004: 113). Este tendrá dos importantes dimensiones temporales: la episódica, referida a la cronología, que atañe a la sucesión de los hechos y la configurante, que se salta esta secuencia en busca de la totalidad significativa.

Finalmente estaría *la reconfiguración* que sería el momento de la puesta en público:

Es el momento donde, según Ricoeur, la narración tiene su pleno sentido, porque es entonces cuando es restituida al tiempo del obrar y el padecer. La mimesis III tiene su cumplimiento en el oyente o en el lector, pues, ella marca la intersección del mundo del texto y del mundo del oyente o del lector. Es el momento donde la trama tiene la capacidad de modelar la experiencia (Ricoeur, 2004:139). [...]En este momento se “recobran” los factores pre-narrativos del mundo de la acción y se proyecta sobre ellos el sentido constituido a través de la narrativa, modelando o transformando así la experiencia de los sujetos (Piazzini, 2006). (Blair, 2008:114,115)

El proceso de *configuración* y *reconfiguración* tendrá dentro de este trabajo mucha importancia y especificidad, dado el ámbito cinematográfico en el que se mueve, siendo los primeros escuchas, el equipo de producción y a futuro los espectadores de la película, que deben ser entendidos como observadores no pasivos sino interpelantes de lo transmitido por la imagen (Ibíd.:115; Ranciere, 2010)

## Imagen y memoria: la fotografía, el cine y los marcos sociales de la memoria

Mientras la historia trata de diseñar o narrar las peripecias más significativas de la humanidad y los acontecimientos considerados decisivos, las fuentes orales pueden aportar la exploración de los silencios mayoritarios que no tienen cabida en los textos y pueden dar razón de por qué eso ocurre. Las imágenes y el cine pueden explorar aquellos mundos reacios a ser descritos, incluso a través de silencios, porque han de ser sencillamente contemplados.

Mercedes Vilanova.



Corre el año de 1983. Es el patio de mi abuela en el barrio Popular N. 1 de la Zona Nororiental de Medellín. Mi hermana Marcela y yo estamos sentados en la baranda hecha de ladrillo que divide al patio del jardín de la abuela. Alguien atrás nos sostiene. Por el grueso de sus brazos supongo que es mi madre. Sin verlo intuyo su risa y su frase entre dientes “¡tomen ya la foto!”. Del cable de ropa atrás cuelgan tres prendas, la primera, de color azul, la tengo aun mi recuerdo. En mi memoria está la comodidad de llevarla y la manera y el punto del tejido por donde este pantalón se fue destruyendo. Quien dispara es mi padre. Siempre ha sido quien se encarga de los aparatos. Y como esta foto hay muchas, todos los primos tenemos una foto en esta baranda. Frente al lugar de la foto esta la casa de la abuela y las que encima fueron construyendo poco a poco sus hijos, mis tíos: la herencia a los que se casaban era esa, un espacio para que construyeran la casa para su nueva familia. Atrás, detrás de esos árboles un tanto desenfocados está la quebrada, para la época aún limpia y frontera con el barrio Santa

Cruz. Era el tiempo en que el barrio ya cargaba una década de luchas populares por un espacio en la ciudad y en la que la violencia era un doloroso rumor de lo sucedido en los 50's, y nadie, creo estar seguro, sabría de los duros años que vendrían.

En un interesante ensayo, Sarah Dornier-Agbodjan pretende explicar el concepto de *marcos sociales de la memoria* de Halbwachs a través de la fotografía familiar, partiendo de que estos objetos materializan estos niveles de la memoria, haciéndolos analizables a los ojos del científico social, y emparenta a su vez el concepto de memoria colectiva al de memoria familiar, pues para ella sus formas de operación son muy similares. Esta posibilidad pragmática de visualización se dará por tres situaciones: los motivos, rituales y poses que se repiten en el tiempo; la disposición en el espacio de las casas, portarretratos que asientan en el tiempo a las generaciones, y por último, la sedentarización, debido a que son objetos que permanecen en el mismo espacio durante mucho tiempo. Así mismo, las fotografías contendrán los marcos sociales de la memoria, a saber: lenguaje, tiempo y espacio.

En el ámbito del Lenguaje la palabra completa el sentido de la fotografía, mientras que ésta estimula al relato a través de la serie de detalles que conserva. El relato con el que inicio este apartado da cuenta de esto. En el caso del trauma que se da en las memorias de violencia, es la imposibilidad de nombrar (el terror de lo innombrable) lo que no permite trascender al evento doloroso, completar la narración. El tiempo como los demás marcos posee la característica de una estabilidad construida por la comunidad, en este caso a través de ciclos rituales. Recorriendo este tiempo colectivo hallamos la imagen precisa del acontecimiento pasado. De nuevo, en contextos de guerra, las víctimas no pueden hacer tal recorrido, pues ataques y desplazamientos llenan este camino de obstáculos. Finalmente en el ámbito espacial, Dornier-Agbodjan retomando a Halbwachs plantea como el lugar ha recibido la huella del grupo y viceversa, y suma a esto el comentario de A. Muxel de cómo “los lugares son indisolubles de lo que en ellos se ha dicho y se ha hecho”.

Para comprender mucho mejor cómo se visualiza esto en la fotografía, Dornier-Agbodjan recoge además los conceptos de P. Dubois de espacio de representación (aquello que está limitado por las márgenes del objeto) y el espacio representado, el lugar, que convierte a la fotografía en *símbolo de*, y puede trasladarse al fuera de campo,

lo que no se ve (como en mi relato cuando narro aquello que esta alrededor del lugar). De este modo, la fotografía familiar nos señala como los marcos sociales de la memoria están presentes siempre en el acto de recordar “nunca estamos solos. Los recuerdos más íntimos los vemos a través de las formas preestablecidas por nuestro grupo”:

“Ciertamente, existen muchos hechos, bastantes detalles de ciertos hechos, que el individuo olvidaría, si los otros no los conservaran para él. Si bien la sociedad sólo puede existir si los individuos y los grupos que conviven en su seno, poseen puntos de vista comunes” (Halbwachs, 2004: 366).

Ahora bien, en el ámbito del cine no entraría a operar sólo su capacidad de archivo y sus posibilidades técnicas de reproducción de lo real. Valores que además han sido puestos en cuestión y que nos llevan a preguntarnos por aquello que no fue filmado, por esa huella de lo ocultado por el realizador de las imágenes (Niney, 2009: 391):

Si los archivos no son inocentes, las preguntas que se les hacen tampoco: están efectivamente “armadas” y orientadas. Y no disguste a los incondicionales del objetivismo, no se entiende cómo podría ser de otra manera, dado que difícilmente es posible encontrar respuesta a las preguntas que no se hacen. Así como no existen en estado aislado y aislable, hechos brutos (aun atestiguados por los noticieros fílmicos) por fuera de las preguntas que conducen a re-crearlos por medio de la edición y a unirlos en un guión y un montaje (Ibíd.)

De este modo, al instaurar una relación entre la memoria y el cine, es necesario interponer un tercer elemento y es lo dramático. Esta forma de concebir la narrativa exige al realizador, en un acuerdo tácito con el espectador, la creación de acontecimientos. Estos a su vez, ordenan los hechos en una serie de acciones que buscan en el espectador evocar sentimientos de temor y piedad:

La tragedia es la imitación de una acción de carácter elevado y completo, que consta además de una extensión determinada en un lenguaje que se destaca por su sazón de una especie particular según las diversas partes. Imitación que viene siendo llevada a cabo por personajes en acción y no por medio de un relato<sup>39</sup> que al suscitar el temor y la piedad, opera la purificación propia a semejantes emociones”. (Aristóteles, cit. Sánchez Giraldo, 2009:19)

Aquí bien podrían caber otro tipo de piezas dramáticas (verbi gracia el teatro) quien incursionó mucho antes que el cine en dramaturgias y para el caso de esta etnografía, en dramaturgias colectivas; sin embargo habría que insistir cómo en el cine en tanto lenguaje estos acontecimientos y su dramaturgia son alimentados por una conjunción de

---

<sup>39</sup> Como sería en el caso de la epopeya.

elementos plásticos (el cine como séptimo arte que condensa a las demás áreas de creación), en donde cada objeto es puesto con afanes de significación y de sumar a los hechos que se están desarrollando.

En esta cita de la poética de Aristóteles es importante destacar además otro elemento y es el de la síntesis. Como narración, el drama posee unos límites y unos momentos específicos. Detenerse en estos aspectos puede ser una interesante guía para aquellos teóricos que analizan piezas realizadas; acontecimientos menores o grandes sucesos, articulan miradas diferenciadoras sobre un tema o una época específica. Y es quizá de mucho más interés, en el caso de etnografías como esta, cuando el acontecimiento está siendo construido y su manera de hacer eco en un futuro espectador está siendo revisada por un grupo de personas que precisamente fueron testigos de los hechos originales. La tragedia (el cine), no sería entonces un espectáculo en el que el espectador busca simplemente divertirse, o un simple ejercicio de *contar cómo es la vida*, es a su vez una manera de poder trascender lo acontecido, pues:

[...]El hecho de que en la vida los acontecimientos se desarrollen de una manera tan trágica es lo que menos explicaría la génesis de una forma artística; ya que el arte no es sólo imitación de la realidad natural, sino precisamente un suplemento metafísico de la misma, colocado junto a ella para superarla (Nietzsche, cit. *Ibíd.*:11)

Así, la acción de imaginar, de igual forma que el recordar, no se da en el vacío, obedece a unos marcos de referencialidad, donde además, en el caso del cine, es necesario detenerse en los referentes a partir de los que se construye y en su lenguaje mismo, entendido como estructuración de hechos en formas visuales y auditivas<sup>40</sup>. Estaríamos aquí, en palabras de Jelin, ante un mecanismo de normalización: “ya que incorpora la imposición de categorías con las cuales alguien con poder registra”, con unas características específicas en las que he intentado insistir:

La memoria y el olvido, la experiencia y la esperanza dan contenido y sentido al tiempo social. De esta manera ellas son piezas fundamentales en la construcción y reproducción del orden social, con el cual establecen una doble relación. Por una parte las memorias y las esperanzas colectivas

---

<sup>40</sup> En lo avanzado del texto y en los siguientes apartados, he evitado, sin desmeritar, cualquier tipo de análisis semiológico del cine. Cuando hablo de lenguaje cinematográfico en este caso no me refiero a una visión de este orden, como la de teóricos de los 60's donde planos, secuencias y movimientos puedan tener una relación lineal y estructurante con los semas, morfemas y las palabras. Para intereses de este tipo ver *La significación en el cine*, de Christian Metz o la compilación de ensayos *Problemas del Nuevo Cine*, donde aparecen escritos de Eco, Pasolini, y otros.

tienden un puente entre el tiempo real de la vida cotidiana y el tiempo abstracto y general del orden común. Con ello contribuyen a dotar de legitimidad al orden. Pero, por otra parte, los códigos básicos que definen el orden social operan también como criterio de selección e interpretación de las memorias, olvidos, experiencias y esperanzas (Lechner y Güell, 2006:18)

De esta misma forma podríamos enunciar las memorias de futuro como bien lo señalan diferentes autores desde las antropologías del futuro: un porvenir, igual que el pasado, modelizado desde las expectativas del presente y en disputa entre diversos grupos políticos, de género y de clase (Ott y Aoki, 2001:394); allí literatura y cine de ciencia ficción son de gran interés. Ott y Aoki analizan temáticamente por ejemplo la serie *Star Trek: the next generation* y plantean como desde la industria del entretenimiento, este tipo de piezas audiovisuales tienen una gran capacidad de agencia sobre los espectadores, estableciendo una fuerte relación de poder que enmarcan la sociedad norteamericana futura bajo una visión utópica de una nación diversa que subrepticamente esconde un poder hegemónico que controla y hegemoniza posibles disensos (Ibíd.:395).

### **Cine, imagen y memoria**

Es importante destacar el carácter no sedentario del cine, en relación con la fotografía, como la caracteriza Dornier-Agbodjan. Al ser el cine una mercancía simbólica con lugar en lo público, su vínculo con los espectadores, productores y mercados de distribución construyen una forma particular de mirar y hacer memoria (Ranciere, 2010). Este pensar en este ámbito de construcción de las memorias recobra un gran valor en el contexto de la producción cinematográfica nacional, qué se narra en ella, cuáles son sus temas más frecuentes, sus perspectivas, y específicamente, mirar cómo hablar o no de la violencia ha sido un cuestionamiento constante del que parten los realizadores y lugar de juicio por parte de los espectadores.

Para Osorio (2010), el cine colombiano frente a la violencia no se ha agotado presentando una sola perspectiva de los hechos y su camino continúa en la exploración de nuevos puntos de vista. Ahí, deja claro que es necesario distinguir en la perspectiva crítica que han logrado muchas películas nacionales en contraste con el saturado collage de imágenes sin control de la esfera massmediática, y cita a Victor Gaviria, uno de los

directores de cine que más le ha apostado al terreno realista en los últimos veinte años en Medellín:

Creo que el cine tiene la misión de sacarnos del enredo de estar recibiendo una cantidad de noticias sobre la violencia, pero nunca comprender lo que la violencia quiere decir, de superar esa estupidez mental de estar dando vueltas alrededor de unos hechos que no se entienden, porque los periodistas no pueden, no son capaces y no deben, digámoslo, salirse de ese automatismo de una serie de noticias y de hechos que están desvinculados de la historia. O sea, desvinculados de un proceso que nos permita entender de dónde vienen, hacia dónde van, cuáles son realmente los personajes y los protagonistas de esos hechos, cuáles son los sentimientos que están ahí. El cine tiene la obligación –ya que la televisión comercial no lo hace– de darle un sentido a esa violencia (Gaviria, cit. Osorio, 2010: 13)

Para Zuluaga (2008) por el contrario las temáticas y las maneras de acercarse a la *realidad* en el cine colombiano deben ser replanteadas, pues piensa que hay allí

[...] una fascinación por la violencia [...] resultado de un cine hecho desde una visión patriarcal y masculina [...] que en ese supuesto compromiso con la brutalidad de lo real, [...] ha olvidado ponerse del lado de las víctimas, de los débiles, ha desechado la perspectiva de lo íntimo, de lo femenino. Quienes padecen la violencia tienen menos sex-appeal que quienes la ejercen. Lo público ha prevalecido sobre lo privado. (Ibíd.)

No encuentra este crítico cómo puede generarse de esta manera una disposición por parte de los espectadores distinta, asumiendo que estos observadores se ven abocados además por una industria global en la que impera el entretenimiento sobre cualquier capacidad crítica. Insiste en que la visión de este cine

Es un mundo apocalíptico donde todos a coro reaccionan a instintos básicos de poder y supervivencia, sin posibilidades, siquiera mínimas, de vivir de acuerdo a proyectos éticos o colectivos, un mundo fracturado, hecho pedazos, pero que satisface instintivamente en tanto nos blindamos frente a soluciones racionales que implican paciencia, juicio y elaboración, y favorece, en cambio, las vías de hecho. [...] no hay posibilidad alguna para los personajes de transgredir su contexto de corrupción y degradación moral. La libertad de decisión está excluida pues los móviles de comportamiento de los personajes son preestablecidos y deterministas.

Sugiere entonces que el cine que más podría acercarse a nuevas perspectivas es “un cine pensado desde la debilidad y la pobreza”[...] “Estas películas muestran gente débil, pobre y fea, pero en esa debilidad, pobreza y fealdad hay una razón de ser interna que las redime y las hace aparecer como lo que son: la expresión de lo vivo en su complejidad”. (Ibíd.).

Es en este campo de posibilidades (Bourdieu, 1997) que nuestro proyecto fílmico se instala. Decisiones, debates y reescrituras no estarán alejadas de esta tensión sobre qué decir y cómo decir sobre la realidad de nuestro país. En el siguiente capítulo se da cuenta de la metodología utilizada, cómo se intentó construir una voz colectiva en medio de diversas memorias y disensos, a partir de un terreno de campo particular: la mesa de trabajo y diseño de un equipo de producción pensando su pasado, su presente y su futuro.



## CAPÍTULO IV

### METODOLOGÍA: FICCIÓN ETNOGRÁFICA Y TRABAJO DE CAMPO EN UN TIEMPO PORVENIR

#### Introducción

Si bien como antropólogo mi trabajo individual se ha desarrollado en el ámbito del documental etnográfico, los trabajos colaborativos que he venido acompañando desde el inicio de mi carrera han tenido como centro la interacción a partir de la construcción y comprensión de lo social desde la ficción (Arango y Pérez, 2004). El trasladar la experiencia social al ámbito de las dramaturgias ficcionales<sup>41</sup>, a sus reglas de construcción, me ha permitido reflexionar cómo los sujetos se piensan y hacen crítica de su entorno, haciendo que la imagen recobre para mi ejercicio etnográfico, un lugar menos descriptivo y más problemático de eso que hemos llamado cultura (Arango, 2011). Insisto, entre más trabajos documentales realizo, más crece en mí el deseo por llevar mis reflexiones antropológicas al ámbito del cine de ficción.

El primer faro en esta empresa, lo construí a partir de las reflexiones de Pier Paolo Pasolini y Jean Rouch. De Pasolini convertí como un paso indispensable en mi metodología el entablar una relación poética con lo real. Ante cualquiera de los temas que desarrollaba, pensaba lo etnográfico como aquella capacidad de traducir en colores, aromas y texturas aquellas experiencias que luego debía poner en imágenes para otros. Desde Jean Rouch, pude ver como esa perspectiva era necesaria de ser construida y debatida con los otros. Y es este autor quien pondría el calificativo a este tipo de experiencias como ficciones etnográficas, campo que yo elegiría como ámbito de debate y reflexión en la antropología visual.

Más adelante me encontraría con propuestas mucho más radicales como la de Chris Marker y Peter Watkins, y sus ficciones documentales, sus crónicas de un mundo

---

<sup>41</sup> Vale la aclaración pues en el cine de lo real también hay lugar para la dramaturgia, es en lo que la mayoría de instructores insisten cuando a la hora de construir el guión para un documental exigen que se parta de un conflicto.

por venir en las que tiempo y espacio se dislocaban para dejar ver las tensiones entre Historia y memorias, y la hegemonía que de alguna manera busca ejercer poder hasta en aquello que creíamos estaba medianamente bajo nuestro control: el futuro<sup>42</sup>.

Trabajos mucho más concretos y con los cuales me siento hermanado, y en sana competencia a futuro, son los del comunicador Oscar Campo, a quien ya nombré en el primer capítulo. Este docente de la Universidad del Valle, Colombia, tiene entre sus obras más importantes los documentales *El Proyecto del Diablo* (Colombia, 1995), *Informe de un Mundo de Ciegos* (Colombia) y su largometraje de ciencia ficción *Yo Soy Otro* (Colombia, 2009), en los que la imaginación y los monólogos literarios se empalman a las tomas<sup>43</sup> *del mundo real* para mostrar su artificialidad y a la vez su fuerza para subvertir el *status quo*. Así mismo el peruano Alex Rivera, quien con su película *Sleep dealer* (2008), igualmente circunscrita en el género de la ciencia ficción, denuncia y pone en estado de sitio las políticas de migración y frontera que ha interpuesto Estados Unidos con la región del norte mexicano. Las imágenes pierden su valor testimonial para decirnos *así sucedió*, y proponen en cambio la pregunta *qué pasaría si...*

Bajo la tutela de estos autores-realizadores, pienso que cerrar la discusión entre el cine documental y el cine de ficción argumentando que uno y otro se imbrican, que sus fronteras pueden ser difusas y que finalmente el debate parece no tener sentido, es echar por tierra la posibilidad de comprensión que podemos tener de cómo los seres humanos interactuamos en el mundo social y cómo las narrativas se materializan para dar lugar a nuevos espacios de discusión de lo político y lo cultural. Esta brecha, lanza hacia nosotros científicos sociales preguntas sobre el lugar que damos a los relatos, en los cuales no sólo hay informaciones sino a su vez estructuras narrativas de las experiencias, donde los sujetos toman un lugar, ora distante, ora cercano, y cómo palabras y marcas gestuales, sonoras, recursos de la imaginación, refuerzan, desmienten o insisten en ordenes de importancia. Las narrativas producidas por los sujetos, las instituciones, no sólo son una proyección del mundo inteligible o otra forma de

---

<sup>42</sup> De Chris Marker es importante nombrar trabajos como *La Jette* (1962) y *Sans du Soleil* (1983). De Peter Watkins *The War Game* (1965), *Punishment Park* (1971) y *La Comuna* (2002).

<sup>43</sup> Francois Niney prefiere utilizar la palabra toma vista para aclarar que se trata de los fotogramas, el metraje o los planos análogos capturados por una cámara.

materialización, ni son sólo, en su movimiento contrario, el lugar donde la narrativa produce el mundo real, son al igual espacios para la discusión de esa posible construcción.

En este capítulo buscó clarificar cómo desde lo metodológico se pudo abrir un espacio para esta discusión y las particularidades que generó un proyecto que no salta al momento del rodaje sino que se queda en una fase inicial de lo que podría ser una producción. Aquí, mezclo el trabajo individual de dramaturgia con el de diseño cinematográfico grupal. Desde este lugar siento que apporto, complemento, el trabajo de autores como Chris Marker y el mismo Jean Rouch arriba mencionados, pues no es la obra el objeto de interés en este instante, sino el proceso que llevo a cabo; momento del cual, en muchas propuestas no se ha hecho registro.

Una propuesta original en esta vía es la de Watkins con su película *La comuna* (2002), donde reconstruye los eventos de la “comuna parisina de 1871 con un grupo de unos doscientos vecinos de París; esta reconstrucción, preparada durante varios meses y rodada en tres días, sería la base de [la] una película” (Laddaga, 2006:157). Watkins, nos señala Laddaga, afirma que “*La comuna* es una tentativa de articular cierta forma y cierto proceso. ¿Qué proceso?” y allí cita textualmente a este realizador:

generalmente hablando, nuestro proceso se manifiesta a través de la manera amplia de incluir a los participantes en la preparación y en la filmación, y en la manera en que ellos continuaron el proceso después de que se terminara la filmación [...] Lo que es significativo, y creo muy importante en *La comuna* es que los límites entre *forma* y *proceso* se funden: la forma hace posible que el proceso ocurra, pero sin el proceso la forma carece de sentido (Ibíd.:166).

Mi propuesta difiere de lo propuesto por Watkins en tanto doy fuerza a la capacidad de síntesis proporcionada por el lenguaje clásico cinematográfico (*verbi gracia* duración de los tres actos dramáticos, elipsis y unidad de acción en la construcción de las secuencias), mientras que a este cineasta le interesa la visualización de su obra en extenso (Ibíd.: 168, 169), entendiendo su búsqueda como autor de mezclar forma y contenido. El encuentro, creo está, en la cualificación que puede generar un seguimiento atento del proceso. Si bien este seguimiento al proceso bajo las reglas que impone el diseño de una película, puede ser lo original de esta empresa, es también un obstáculo en el encuentro con los otros: mi guión es el marco a través del cual viajaremos, quizá

punto de partida pero también limite ¿qué pasa en este proceso de soñar/hacer la película en papel?

### **Propuesta metodológica**

Retomando los motores iniciales del proyecto, el proceso buscó acercarse al tema de significación de la memoria, la violencia y el olvido a partir del análisis de las imágenes que yo como co-autor y el equipo de diseño y actores, construimos en función de la pre-producción de la película *La Llave de la Memoria*. Este equipo de producción fue concebido como una *comunidad emocional* (Jimeno, 2007: 186)<sup>44</sup>, en tanto el colectivo emprendió un viaje de creación artística y entabló un diálogo entre el guión y sus propias vivencias dentro de estos territorios: las representaciones y significados que le damos a nuestro pasado de violencia.

La propuesta tuvo como premisa metodológica indagar e interactuar con los sujetos (equipo de actores y de producción), a partir de la construcción de representaciones visuales: textos, bocetos, maquetas, fotografías, que llevarán a largo plazo a la producción de la película y que para la investigación permitieron preguntar por los significados que cada participante del equipo tiene sobre los tópicos del proyecto. La manera de desarrollarlo fue bajo la idea de un taller-laboratorio en el que se elaboraron actividades colectivas y se socializaron los productos, fruto del trabajo individual. Como lo plantea Riaño, el espacio-taller permite “un intercambio continuo en un proceso de producción de conocimiento y generación de significado” (Riaño, 2005: 35) dando lugar al fortalecimiento de vínculos, la identificación, el debate y el diálogo (Ibíd.).

Paralelamente, en mi lugar como co-director, orquestante del colectivo, llevé de manera sistemática, a través del diario de campo escrito y un diario de campo filmado, el registro de las situaciones, preguntas y testimonios que generó cada uno de los momentos del trabajo de campo.

---

<sup>44</sup> Comunidad emocional: término acuñado por Jimeno para nombrar al equipo de rodaje y actores de la película de ficción *La Noche de los Lápices* (Argentina, 1985), basada en las detenciones y posterior masacre de líderes estudiantiles durante la dictadura del general Videla en la Argentina de los 70's. Esto con base en la lectura que hace Jimeno de la investigación adelantada por Johanna Wahanik sobre el proceso de rodaje de este film.

Así mismo el equipo de producción y los actores llevaron un diario de campo bajo la modalidad intensivo, en tanto se planteó mezclar el nivel de la historia personal en vinculación con la temática de la película (Arocha, 2000)<sup>45</sup>. El diario de campo filmado es retomado de Pasolini en su proyecto sobre las democracias africanas, donde rueda unos *Apuntes para una Orestiada Africana*, documentando con la cámara lugares y personajes posibles para su trabajo, así como la grabación de los debates que hace con estudiantes africanos sobre la idea cinematográfica y teórica que quiere realizar<sup>46</sup>. Esperaba realizar además del texto un video documental como producto final del proceso, pero las dificultades logísticas para dar lugar a los encuentros dieron fin a tal empresa. Sobre estos impedimentos hablaré en el siguiente apartado de este capítulo y sobre la trunca iniciativa documental hablaré al final, rescatando las posibilidades que me brindó el registro en video y los lugares de mi propia experiencia que esta herramienta me permitió visitar. Ahora bien, las fases metodológicas dentro del proyecto fueron cuatro:

**1. Relectura del guión**, proceso colectivo en el que se recapituló lo escrito para el filme y se recogieron las impresiones al respecto. Esta fase dio cuenta de la forma cómo hasta ahora se había llevado el proceso de la película, los lugares, personajes y eventos “reales” a los que hace referencia el guión, puntualizando en las decisiones tomadas hasta ese momento en la escritura del guión.

---

<sup>45</sup> Este tiene tres momentos para la consignación de datos: la inscripción, la transcripción (en el sentido de ampliar la primera nota) y por último la descripción, que pondrá el elemento consignado en relación con los demás apuntes. A esto se le suman tres tipos de escritura: la de los sueños, la de los eventos cotidianos y la de la inmersión en la historia personal a través de mojones e hitos, que se eligen a partir de imágenes aleatorias.

<sup>46</sup> Como base de la preproducción de varios de sus films (la mayor parte de los que rodaría en Asia y África), Pasolini hace uso de la cámara y de la voz en off para comentar, a manera de *tratamiento*, lo que sería en un futuro su película; son apuntes, resalta, no un film: “Para Pasolini, el cine no puede representar África, la India o los guetos norteamericanos, sino que es un modo (¿el modo?) de *estar con* África, con la India, con el Sur no siempre geográfico de las diferentes situaciones mundiales; es un modo de conocer, de entrar en contacto con el Tercer Mundo y de analizar la relación con él” (Mariniello, 1999: 263). Este recurso recobraría así su autonomía para ser otro cimiento de su apuesta intelectual, ya que agruparía estos en un capítulo de su cinematografía denominado: *Appunti per un Poema sul Terzo Mondo* (Apuntes para un poema sobre el Tercer Mundo), allí “La técnica audiovisual opera como un momento activo de mediación entre Occidente (hoy más bien se diría el Norte (y el Tercer Mundo, sin dejarse reducir a un instrumento del pensamiento occidental para representar la llamada *alteridad*”). (Ibíd.) La *Orestiada Africana* hace parte de este gran conjunto.

**2. Construcción de los diferentes departamentos** (dirección de fotografía, diseño sonoro, dirección de arte, diseño de la producción, equipo de actores) y distribución de los participantes en cada uno de ellos.

**3. Trabajo por departamentos** en los requerimientos técnicos y estéticos de la película:

a. Introducción al diario de campo intensivo.

b. Trabajo individual sobre el departamento artístico asignado

c. Visita y entrevista a cada uno de los participantes del equipo. Realización de entrevistas a profundidad.

e. Socialización colectiva de los productos y evaluación colectiva de la experiencia en general (desde el primer encuentro)

**4. Realización del teaser**<sup>47</sup> (cortometraje de tres minutos a manera de resumen de la película). Este sigue en ciernes, continuamos trabajando en su diseño y en la búsqueda de financiación.

### **Etnografía colaborativa, poética y distancia**

La metodología a seguir en este proyecto de investigación fue construida a partir de mi experiencia previa con la Corporación Pasolini en Medellín en trabajos colaborativos audiovisuales con poblaciones de los barrios periféricos, en especial jóvenes entre los catorce y veinticinco años (Arango y Pérez, 2004). Bajo un método deductivo de comprensión del lenguaje audiovisual mezclado con herramientas etnográficas hemos realizado en esta ciudad alrededor de sesenta cortometrajes, donde más que poner un énfasis en el producto final se tiene especial interés en los procesos, las formas y reflexiones que se dan en torno a la construcción de un cortometraje bien sea documental, argumental o piezas más experimentales como el videoclip. Todo esto es volcado hacia este nuevo proyecto donde yo coloco mi experiencia personal ante un equipo de producción a través de un guión de ficción estructurado en ciento cuarenta y seis secuencias.

---

<sup>47</sup> Algunos diferencian teaser de tráiler, aduciendo que el primero hace parte de la fase de preproducción como parte del dossier de promoción del proyecto a rodar, mientras que el segundo son los avances que vemos en la sala de cine, de las películas a estrenar.

Sin llegar aquí a explicitar los pasos y actividades de esta metodología “pasoliniana”, tarea que en la actualidad estamos intentando sistematizar con miras a compartir nuestra experiencia en otros contextos nacionales y del globo, quisiera rescatar tres elementos que sin duda alguna me permitieron construir esta nueva propuesta, que si bien se salta las condiciones básicas que dieron origen a nuestro proyecto participativo: guiones de dramaturgia colectiva y finalización con un proyecto audiovisual, son la esencia para cualquier nueva empresa que como colectivo queramos emprender.

El primer principio es que en cada sujeto social hay un creador en potencia de imágenes. En relación a esto nuestra metodología lo que busca es despertar conciencia más que entregar conocimientos especializados: cada sujeto ha de descubrir su manera de narrar(se). Esta premisa embarga una consideración de base y es el reconocimiento de la experiencia del otro en función de construir una narración audiovisual. Frente a esto mi proyecto se distanciaría en la medida en que quienes fueron convocados ya tenían una experiencia mínima en realización audiovisual<sup>48</sup>, pero continuaría siendo fiel en la medida en que además de un trabajo previo en audiovisual quienes participaron eran en su mayoría habitantes de las zonas que yo había señalado como de mi interés o vecinas a estas, por su marcada historia de violencia. Esto cobraría un valor relativo en el proceso, pues algunos que participaron y no hacían parte de esta cartografía analítica inicial tuvieron de igual forma muchos elementos que aportar al proceso, finalmente ¿quién no podría ser testigo de la violencia en la Medellín? ¿Quién es menos o más en esta labor testimonial? Sobre esto volveré en el capítulo final dedicado a la descripción de los contenidos encontrados y discutidos.

El segundo elemento o premisa metodológica sería la exploración del entorno y su poetización. Como lo dije antes, esta capacidad de traducción en sensaciones que luego serán plasmadas en imágenes a través de la visita constante a un espacio, fue lo que nos llevo a considerar la cinematografía de Pier Paolo Pasolini como etnográfica. De ahí que sea importante poner atención de igual forma a su literatura, interesantes

---

<sup>48</sup> La única excepción sería Camilo Palacios, quien sólo había participado con nosotros en el proyecto Letras, micros, papel: taller de narrativa y literatura con jóvenes hoppers de Medellín; sin embargo lo invité por la sensibilidad de sus textos y su interés de continuar su exploración estética.

películas hechas en letra encubiertas en su prosa cargada de detalles. Para hacer posible esto, y aquí es donde lo etnográfico ha aportado significativamente a la parte cinematográfica de la metodología, proponemos hacer extraño lo familiar y de igual forma familiarizar lo extraño. Frente a esto, el nuevo proyecto mantiene la línea pero es particular y diferente en cuanto propone ya un marco para esa distancia: la dramaturgia previamente construida.

Y a esto estaría atado el tercer elemento, que hemos nombrado como *en clave de re*: re mirar, re interpretar, re significar, re presentar. En ningún momento hemos abogado por el cine directo y los medios de comunicación como la posibilidad de un registro *in situ* y en eso quizá pueda leerse como una dificultad en el método pero ha significado para nosotros una marca de estilo. Nos interesa la reflexión post y cuando hemos trabajado como autores de documentales, preferimos más que la cámara flotante en medio del acontecimiento, el reenactment, la reconstrucción llevados de la mano de los “actores naturales”. La re-visita estaría dada en este caso por ese pensar la ciudad de Medellín en el año 2022 sin más elementos para su construcción que los hechos vividos histórica y personalmente, en diálogo, con esos personajes ficticios cargados de tensiones y contrariedades.

Con relación a esto al principio del proceso pensé inocentemente que el ejercicio me llevaría a la reconstrucción de sus memorias, que estas aparecerían como relatos que irían plegándose a la dramaturgia de ficción. Al ver que con el avance de la propuesta, esto no se daba efectivamente, sentí que me había equivocado pues el guión se estaba convirtiendo en un obstáculo a mis preguntas así como cerraba mi diálogo con los sujetos. Sin embargo, pronto mi tensión desapareció: el tema mismo de la película ponía su acento en la crisis de la memoria personal y colectiva, en la tensión entre recordar y olvidar y esto fue lo que generó las discusiones más interesantes dentro del proceso. De ahí que, en lo que sigue del texto y los siguientes capítulos los acontecimientos mismos narrados en el guión serán una guía para comprender los momentos etnográficos logrados.

## **Un proyecto de largo (metraje) para largo tiempo**

El 02 de abril de 2011 dimos inicio al proceso. Desde que me encontraba en Quito les había comunicado a todos que daríamos inicio al proceso para estas fechas. Luego al llegar me comuniqué con algunos por vía telefónica y de igual forma por email. Motivados todos acudieron al llamado, con mensajes de motivación y muchos deseos de empezar. El primer encuentro tenía como objetivo que el equipo en su totalidad se conociera, introdujéramos a los más lejanos del proceso un tanto a la historia, plantear la metodología así como lo que esperaba de mi ejercicio etnográfico con ellos y unas reglas de juego para poder mantener una dinámica estable de trabajo.

El proyecto inicial se planteaba, como ya lo dije, cuatro momentos claves de desarrollo: la lectura colectiva del guión, la construcción de los departamentos, el trabajo por departamentos creativos y la realización del teaser. Los tres primeros pudieron llevarse a cabo con algunos ajustes logísticos y de acento en el tipo de trabajo buscado, pero el tercero, para el momento de elaboración del texto se encuentra aún en proceso. Antes de comentar su desarrollo quisiera hablar del nivel de participación de las personas convocadas y los cambios que tuvieron que darse en la marcha. Cuando inicie el proceso de convocatoria, quise que, a diferencia de otros procesos que he realizado desde la corporación Pasolini en Medellín, quienes hicieran parte del proceso fueran jóvenes con alguna experiencia o un ya mediano trabajo en propuestas audiovisuales, que fueran en su mayoría jóvenes de las comunas Uno, Ocho y Trece y el resto fuesen de otras zonas y quizá con una experiencia más profesionalizada en el medio.

Con total claridad fui llamándolos a un proceso que de entrada no tenía más financiación que la beca de trabajo de campo para tesis entregada por Flacso mediante concurso, y advirtiendo a todo el equipo que se trataba de una etapa de diseño y que el proceso en extensión podría llevarse unos cuatro años. Estas fueron mis palabras:

La invitación no es más que a soñar, que se enamoren del proyecto, es colectivo y necesita de cada una de las piezas que están acá. La idea es rodar en el 2013. Un sueño de largo aliento y necesitamos sincronizar cosas. Nos vamos a profesionalizar entre nosotros. Cada vez es más fácil acceder a la tecnología, pero lo que ningún proveedor de tecnología suministra, son las historias. Estamos convencidos que esta es una buena historia y podemos llevarla a buen término.

Lo mucho o poco que conozco de la realización audiovisual lo he hecho de manera colectiva. He aprendido entre los otros, de nuestras lecturas, de nuestros ensayos, de la escucha de las sensaciones que las imágenes generan en el otro, como si fuéramos catadores de una droga -las alucinantes imágenes construidas con la luz- y las reacciones en nuestro cuerpo, el registro desde el cual damos forma a nuestras propuestas. No veo otra forma. Sin embargo el ánimo demostrado por todos fue alentador para mí sólo en el principio pues poco a poco las necesidades personales, económicas y de búsquedas artísticas individuales, hizo que una tercera parte del grupo se marchara.

De veinticuatro convocados, el equipo final fueron catorce, lo que en un momento me derrumbó pero posteriormente hizo más fácil el trabajo, debido a que pude llevar a cabo diálogos más personalizados y no me demandó tanto tiempo la concreción de los encuentros. En principio todo el equipo estaba conformado de la siguiente manera:

**Producción**

Nombre y apellidos
Dirección general: Germán Arango Luckas Perro
Diseño de la producción: Leo Cataño <b>NO CONTINUÓ</b>
P. jecutiva: Javier Granati <b>NO CONTINUÓ</b>

**Dirección de arte / Coordinación:** Mary Luz Cardona

Nombre y apellidos
Mary Luz Cardona
Andrea López
Elsy Galeano
Victor Ortiz <b>NO CONTINUÓ</b>
Juan Obed Jackgo

**Dirección de fotografía / Coordinación:** Camilo Pérez

<b>Nombre y apellidos</b>
Camilo Pérez <b>NO CONTINUÓ</b>
Eleison Figueroa “Blaster”
Guillermo Zapata
Milvia Leidy Castañeda
Luis E. Loaiza “Bruhoo”
Camila <i>Flórez</i>

**Diseño sonoro/ Coordinación:** Fabián Ospina

<b>Nombre y apellidos</b>
Fabián Ospina <b>NO CONTINUÓ</b>
Diego Marín Bazuca
Duvan (Son Batá) <b>NO CONTINUÓ</b>
Wilmar Esneider Valencia <b>NO CONTINUÓ</b>
Camilo Palacios

**Castig y actores/ Coordinación:** Darwin Antonio Usuga

Nombre y apellidos
Darwin Antonio Usuga <b>NO CONTINUÓ</b>
Lukas Bravo
Valeria Wills
Vladimir Zapata <b>NO CONTINUÓ</b>
Ricardo Cordero

Yo debía entender el momento en que muchos se encontraban, lo fluctuante y poco estable que es el trabajo *free lance* de algunos en el medio artístico y de otros en el trabajo con comunidades. Sin embargo, lamento profundamente que alguien como Víctor Ortiz, habitante del barrio Villatina, haya tenido que abandonar el proceso, pues sus cualidades artísticas y su experiencia como líder comunitario eran envidiables y sabía que podían aportar mucho para la historia. Con él y con algunos otros que no continuaron en esta parte del proceso queda la promesa de que puedan unirse más adelante al proyecto, cuando éste posea las bases financieras y esté en su momento de pre-producción, momento en el cual según los parámetros de la industria cinematográfica ya se debe tener los recursos para el rodaje.

Por poco más de un mes estuve tras la pista de este joven, buscando generar espacios en los que él pudiera estar, visitándolo en su barrio, programando reuniones dentro de sus horarios posibles, pero hasta a estas reuniones Víctor muchas veces no llegaba. Guiado por las sugerencias que Benítez (2009) hizo a nuestra corporación en su tesis de pregrado *Las mujeres Pasolini. Memorias de la participación de las mujeres en el proceso de producción audiovisual “Pasolini en Medellín”* (39-48; 76-80), en cuanto a la participación y las metodologías inclusivas y de género que a futuro debíamos pensarnos como proyecto colectivo y de audiovisual colaborativo, se realizaron varias de las sesiones en las casas de los participantes, siendo receptivos con las labores cotidianas que muchos debían sortear. En el caso de Milvia Castañeda, su rol como madre y encargada del hogar, le impedía participar muchas veces en los encuentros, por lo que se daba prioridad a sus horarios y se organizaron encuentros en su casa y en lugares dentro de su mismo sector.

De las comunas objeto de análisis participaron en el proceso Elsy Galeano, Eleison Figueroa “Blaster”, Milvia Castañeda y Juan Obed Pulgarín “Jackgo”, en representación de la comuna Uno. Los dos primeros hacen parte hoy de la Corporación

Pasolini luego de haber participado en los proyectos *Ficciones del pasado, memorias de futuro* y *Archivo de lo(s) Excluido(s)*, entre 2008 y 2009. Como amigos siempre estuvimos en comunicación hasta el inicio de este nuevo proyecto y quise invitarlos por el conocimiento que tenían de su zona, su liderazgo dentro de la comunidad y su interés por seguirse capacitándose en fotografía y cine. Elsy en particular había demostrado interés por el trabajo en dirección de arte en las producciones antes mencionadas, mientras que Milvia y Eleison querían afianzar sus conocimientos en manejo de cámara y concepción de los guiones en imágenes. Juan Obed manifestó su interés de conocer más a nivel general el proceso de producción y yo le planteé de entrada que quería aprovechar su habilidad para el dibujo en la construcción de story boards y de modelos para el departamento de arte.

Cercanos a la comuna Uno, en la comuna Dos, estarían Guillermo Zapata y Andrea López, quienes son pareja y trabajan de forma independiente en fotografía social. Así mismo han realizado algunos cortometrajes y para la fecha de inicio del proceso se estaban capacitando en la animación 2D y 3D. Quise invitarlos por su experiencia en lo audiovisual, su particular relación/distancia con el contexto en que viven (de la que hablaré en extenso en el capítulo VI) y porque como amigos hemos establecido desde hace unos años un interés en intercambiar conocimientos. Su deseo de hacer cine fantástico iría bien con mi búsqueda por la ciencia ficción.

De la comuna Ocho se encontraba Víctor Ortiz, que como conté no pudo avanzar en el proceso. De la comuna Nueve, estaría Luis Eduardo Loaiza “Bruhoo Mc”, con quien ya había trabajado en el proyecto con hoppers *Ojos de Asfalto* (2008), también realizado por la Corporación Pasolini. Él me hizo saber de su interés en afianzar conocimientos en construcción de imagen audiovisual y yo, de igual forma que con Juan Obed, sabía de sus habilidades para el dibujo así como de su experiencia desde las artes plásticas en la observación de los barrios de las laderas de Medellín.

La comuna Trece quedó representada por Diego Marín “Es-k”, quien hizo parte del proyecto *Ojos de Asfalto* y posteriormente continuó como uno de los montajistas de planta de la Corporación Pasolini. Al no proponer aun un departamento de edición y montaje, quise que Diego se afanzara en el diseño sonoro, aprovechando sus conocimientos como productor musical de hip-hop. En este viaje lo acompañó Camilo

Palacios, el participante con menor experiencia audiovisual pero de quien conocía sus habilidades para la escritura y su sensibilidad sobre el entorno por el taller sobre literatura y hip-hop que yo había iniciado en la sede de la corporación en 2009.

Mary Luz Cardona, quien se convertiría en coordinadora del departamento de arte llegaría al proceso recomendada por uno de nuestros amigos de la corporación. Ella justo estaba proyectando la segunda etapa de su tesis de grado en comunicación audiovisual alrededor del tema del diseño de arte, la ciencia ficción y la construcción de modernidad en Medellín. Encantados ambos de la coincidencia decidimos iniciar un intercambio de saberes en algo que nos causaba mucho placer. Mary Luz hoy vive en la comuna Trece, pero su experiencia de ciudad fue realmente en la comuna vecina, en el barrio La América. Desde allí, como testigo distante, nos entregaría para el proceso, sus sensaciones de las oscuras operaciones militares Orión y Mariscal, acaecidas en el 2002 en la comuna Trece (ver capítulo II, sobre el contexto de violencia en esta comuna).

En el departamento de casting y actores estarían además Valeria Wills (de la comuna Once), Ricardo Cordero (de la comuna Dieciséis) y Lukas Bravo (de la comuna Doce). Valeria llegó por un casting que realizamos desde la corporación para el proyecto de La Llave mientras estaba en mi primer año de maestría (2010), mientras que Ricardo y Lukas venían haciendo parte del proceso desde que estábamos en el proceso de guión.

Frente a la particularidad del proceso, al no tratarse de un diseño de producción como otro, sino que estaba imbricado con una etnografía, ninguno manifestó algún recelo o problema y siempre fui claro, desde el inicio, para contar cuales eran mis preguntas de investigación y los alcances que esperaba. Al finalizar el proceso, este vivir una investigación no convencional fue algo llamativo a la vez que importante dentro de sus vidas, pues fue reflexionar sobre elementos que en muchas ocasiones no tenían presente en su cotidianidad.

### **Inicio del proceso**

Pese a las bajas antes mencionadas, todo el equipo convocado inicialmente pudo estar en el primer momento de lectura de guión y los aportes y comentarios que se hicieron en

el momento fueron de gran validez. Para esta lectura asignamos una jornada larga de trabajo de más de ocho horas, las cuales no fueron suficientes y se tuvo que generar lecturas entre los departamentos para su conclusión. Por esta misma extensión del guión, texto básico para emprender el proceso, fue que desde diseñaba el documental, me propuse trabajar la parte de desarrollo individual de cada uno de los departamentos en dos conjuntos: la ciudad del olvido y la ciudad del recuerdo.



Fotografía del equipo (sobreviviente) de diseño La Llave de la Memoria, junio de 2011. Fotografía: Camila Flórez. Faltan allí cuatro participantes que no asistieron aquella tarde.

La ciudad del olvido es el presente de la película. Medellín en el 2022. Una ciudad a punto de ser dominada en plenitud por el partido de derecha Nueva Ciudad, donde la gente de los barrios periféricos ha sido llevada a edificios donde se les ha quitado la memoria para que sean más operativos para las fábricas. Es enteramente el relato de ciencia ficción tal y como lo referenciamos a partir de películas como Blade Runner (USA, 1984) u otras más contemporáneas como Avalon (Polonia-Japón 2002) y el remake de Soderberg del clásico film de Tarkovski Solaris [URRS, 1982] (USA, 2004).

Mientras que la ciudad del recuerdo es Medellín en el 2001, infancia de sus dos protagonistas, Roberto en el barrio Villa Piedad, lugar que en una geografía real sería el barrio Popular N.1, y donde surgirían las primeras milicias populares a inicios de los

90's; y María José, en el barrio Nueva Esperanza, espacio pensado a partir de retazos de historias sobre los barrios La Sierra y 8 de Marzo en la comuna Ocho y los barrios de la comuna Trece: 20 de Julio y Nuevos Conquistadores.

Para estos dos momentos se hicieron reuniones generales con todo el equipo: al inicio a manera de puesta en común de lo buscado y al final, para la recapitulación de lo encontrado y como una forma de lograr coherencia en lo que cada uno de los departamentos iba desarrollando. Lograr esta coherencia fue lo más arduo del proceso, y a su vez lo más enriquecedor del ejercicio, lo que dio a esta etnografía en un campo de ficción su carácter de *trabajo de memoria*, donde los debates formales eran cruzados por nuestras perspectivas sociales y políticas, en busca de una rememoración que al final de la discusión se hiciera homogénea y jugara a una posible coherencia de los recuerdos (Ricoeur, 2003). De este modo la línea llevada a cabo en los encuentros fue:

1. Reunión de encuadre, diálogo de expectativas.
2. Reunión de todos los departamentos para la lectura del guión.
3. Reuniones por departamentos para el desarrollo de la ciudad del olvido.
4. Reunión de todos los departamentos para socializar la ciudad del olvido.
6. Reunión por departamentos para el desarrollo de la ciudad del recuerdo.
7. Reunión de todos los departamentos para socializar la ciudad del recuerdo y evaluación total del proceso.

Por tratarse de un guión de gran volumen, como ya se ha dicho, además de dividir el proceso en dos momentos, trabajamos por *capas*, adentrándonos cada vez en una mayor especificidad, pasando del universo general de la película a secuencias y/o planos puntuales del film. Esto gracias al concepto de unidad cinematográfica trabajado por el cineasta ruso Sergei Mijailovich Einsenstein, quien propuso desde una dialéctica marxista como el arte es una mediación entre la naturaleza y la racionalidad, donde:

Exactamente igual que en el caso de una ideología homogénea (un punto de vista monístico), el todo, tanto como el más mínimo detalle, deben ser penetrados por un principio único [donde] la toma y el montaje son los elementos básicos del cine ([1949] 1986: 51)

Tal noción no sólo tendría un valor pedagógico dentro del proceso sino a su vez sería un dispositivo organizador del proyecto en general. Todo el diseño por parte de los

departamentos fue entonces elaborar los lineamientos generales y no un desarrollo específico de cada momento de la película.

A partir de esa base común, empecé a mirar las particularidades de los aportes de cada uno de los participantes, y las estrategias que realizaban para mantenerse dentro de la gran *regla de juego*: la unidad. Allí entraría a observar, no la manera cómo los eventos exteriores han moldeado sus imágenes o las imágenes por si solas como producciones históricas, sino, como bien lo plantea Bordieu “la estructura de las obras [...] género, estilos” luchan con el campo de posibilidades objetivadas por el contexto social y político:

Los campos de producción cultural proponen a quienes se han adentrado en ellos un espacio de posibilidades que tiende a orientar su búsqueda definiendo el universo de los problemas, de las referencias, de los referentes intelectuales (con frecuencia constituidos por nombres de personajes faro), de los conceptos en ismo; resumiendo, todo un sistema de coordenadas que hay que tener en la cabeza —lo que no significa en la conciencia— para participar en el juego [...] Este espacio de posibilidades es lo que hace que los productores de una época estén a la vez situados y fechados y sean relativamente autónomos en relación con las determinaciones directas del entorno económico y social [...] (1997:53)

### **Los departamentos artísticos y la construcción del campo etnográfico**

Bajo esta idea de unidad cinematográfica y luego de leído el guión de manera parcial entre todo el colectivo, trabajamos en cuatro departamentos creativos: departamento de fotografía, departamento de arte, diseño sonoro, dirección de casting y actores. Dentro de la industria cinematográfica este último departamento no existe de manera formal, digamos, bajo esta lógica de división creativa; fue realmente una invención para vincular a los actores principales de la película, y este juego valió la pena pues sus reflexiones fueron motor para tomar decisiones importantes sobre ciertos giros de la historia.

Cada departamento se reunió semana a semana durante dos meses y posteriormente cada dos semanas por otros dos meses, asignando tareas individuales que se ponían en común en las sesiones. Mi observación participante tenía lugar allí, en la mesa de reuniones. La mayoría de estas sesiones fueron registradas en video y además se realizaron entrevistas individuales y se trabajaron algunas video cartas que

estaban en función de la elaboración del documental no logrado pero que bien funcionaron como entrevistas para la el seguimiento del proceso y la escritura final.



Sesión de trabajo departamento de arte sede Corporación Pasolini en Medellín.  
Fotografía:Diego Gómez.



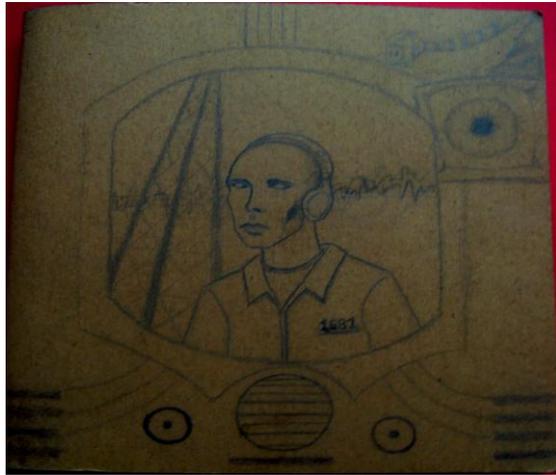
Sesión de trabajo departamento de fotografía en casa de Milvia Castañeda. Fotografía:  
Elsy Galeano.



Imágenes del documental que no se logró llevar a término final. Las video cartas  
tuvieron igual valor de documento para el texto. Fotografía: Germán Arango.

En función de la sistematización del trabajo se entregó además de una copia del guión (con su respectiva sinopsis y carta de intención), un diario de campo de páginas sin líneas que les permitiera además de escribir, dibujar. Así mismo para la entrega de los

resultados, los departamentos de fotografía y arte contaron cada uno con un dibujante, encargado de realizar algunos *story boards* y *bocetos* de las propuestas que se iban elaborando.



Portada diario de campo de Andrea López, departamento de arte. Fotografía: Elsy Galeano.

Para la ejemplificación se valieron además de fotografías hechas por ellos mismos y otras imágenes encontradas en diferentes sitios de internet. En esa dirección el departamento de diseño sonoro registró sonidos, levantó *follies* de la red, y samplearon fragmentos musicales en busca de referentes que les permitieran expresar lo que iban imaginando.



Referentes diario de campo, Andrea López, departamento de arte. Fotografía: Elsy Galeano.

El departamento de fotografía tenía como objetivo pensar el color, el encuadre y el movimiento dentro de la película. Como producto final entregarían 1) una paleta de colores, 2) Una tipología de encuadres para cada uno de los dos tiempos del relato así como para los personajes principales y, 3) Una descripción del movimiento de la

cámara, igual para estos dos tiempos y los espacios geográficos al interior de cada uno de estos. Se lograron diseñar todos estos elementos.

El departamento de sonido trabajó sobre la construcción de paisajes sonoros en los dos tiempos de la película y en espacios específicos de cada una de las ciudades. La ciudad del olvido se dividió en cuatro espacios: la periferia, donde se encuentra el sector 8, el centro de la ciudad, el sector de los edificios y las fábricas, y los chalets de la élite. Mientras que la ciudad del recuerdo tenía sólo dos espacios. Se definieron parte de las reglas de juego a partir de las que se trabajaría pero no se concluyeron todos los paisajes sonoros.

Con el departamento de casting, con quienes se esperaba en principio trabajar en la puesta en escena de algunos sketches, no se tenían unos pasos tan precisos de trabajo. Se trabajó con la idea de *diario del personaje*, con la idea de que caminaran en los pies de ese otro que debían habitar, indagando por sus lugares, sus objetos, sus cartografías<sup>49</sup>. El diálogo a partir de estos viajes imaginarios permitió afinar elementos dramáticos para la escritura del guión de los que hablaré en el capítulo dedicado a la dramaturgia así como se convirtieron en insumos para moldear los bocetos que iban construyendo los demás departamentos.

### **Un documental por concluir**

Como narré al principio de este capítulo se esperaba tener además del texto final un documental que diera cuenta del proceso. Como parte de la formación recibida en Flacso, pude tomar un curso de guión para documental con la realizadora Anna Wilking, y lo aprendido allí, si bien no trajo el resultado visual esperado, me permitió tomar una nueva distancia sobre mi propuesta etnográfica y generar estrategias adicionales para el acceso a campo y la interacción con los participantes.

La dificultad para llevar a buen término el documental fue la diversidad de tareas a las que debía enfrentarme en el campo. Debía ocupar tres roles que ya eran

---

<sup>49</sup> Estos ejercicios de construcción y trabajo de personajes a partir de recorridos son comunes en algunas escuelas de teatro, pero la idea de vincularlo a la metodología me surgió a partir de una conversación con Francois "Coco" Laso, quien había sido el fotofija de la película ecuatoriana *Crónicas* (Sebastián Cordero, México, Ecuador, 2004). Este fotógrafo me contó cómo el actor mexicano Damián Alcázar, mientras no estaba en rodaje, donde encarnaba a un asesino en serie, recorría las calles de la ciudad de Guayaquil y sus extramuros, consiguiendo objetos que contenían a su personaje y llevando anotaciones sistemáticas de estos encuentros espaciales.

demasiados para llevar a cabo un seguimiento que fuera más allá del encuentro en los talleres y los testimonios. Además de etnógrafo, trabajé desde mi lugar como co-guionista y director de la película y a este estado bicéfalo debía sumarle una cabeza más, la de documentalista.

Pero de tal imposibilidad sólo me di cuenta en la mitad del proceso, así que ejecuté parte de los ejercicios que respondían al guión documental, como fueron las video cartas<sup>50</sup>, el registro en video de las sesiones y pequeñas incursiones autoetnográficas por lugares y momentos, a los que me llevaron el volver sobre mi imaginación. Como ya lo ha resaltado la antropología visual más clásica, el registro en video es la posibilidad de volver a situarse en el campo. Este escrito no tendría la misma temperatura si al momento de las transcripciones no hubiese gozado de tener las imágenes para volver a ese mar de sensaciones que tuve en cada encuentro y mis momentos a solas con la cámara fueron de igual forma objeto de análisis. Adeudo con el grupo el poder editar este material, pero siento a la vez que todas estas horas de discusión registradas sólo podrán tener un buen contrapunto visual cuando podamos ejecutar el *teaser* y el espectador pueda tener un referente al escuchar nuestros diálogos, quizá muy abstractos en cierto momento.

### **Elementos y debates encontrados**

El valor de esta apuesta metodológica, radica en la perspectiva que se logró sobre las narrativas y el concepto mismo de lo cultural. Más que lograr un inventario de lugares e historias, como de alguna forma es el guión que nos sirvió de base, lo que encontramos en cada momento fue un espacio para el debate de perspectivas, haciendo de la imaginación terreno para un trabajo de campo que busca comprender memorias del pasado y del futuro a través de los ojos y la sensibilidad de un grupo de jóvenes.

Como puntos álgidos temáticos que se vivenciaron en el proceso, está el reconocimiento de la historia de su entorno por parte de los participantes, la tensión entre el silencio y la expresión radical del terror vivido en estos años, y allí el

---

<sup>50</sup> Buscando una síntesis narrativa, había escogido poner el acento en tres de los participantes del proyecto: Elsy Galeano, Diego Marín y Blaster, pero al abandonar en mitad del proceso el documental opté por seguir mucho más la discusión general de todo el equipo así como por realizar diversas entrevistas individuales a cada uno de los participantes.

cuestionarse que volumen y matices podría tener esta pesadilla necesaria de contar a otros; la manera en que temas como la venganza o el perdón se resquebrajan en sus principios éticos y cómo el futuro es pensado como espacio oscuro cargado de una violencia cíclica sin fin.

En el siguiente capítulo hago un seguimiento a la manera como mi narrativa, anclada en condiciones de clase, generacionales y de género (Riaño, 2006: xlv), es construida y cómo a su vez es transformada en el diálogo colectivo con el equipo de diseño. Las memorias, no atadas en este caso en la oralidad (quizá si partiendo de ellas) negocian por el contrario con el lenguaje estructurado del cine y son transformadas en la búsqueda de acontecimientos y conflictos dramáticos que sean acordes con las reglas de juego y a su vez con mi pasado, y con quienes me acompañan en este proceso. Es este juego de debate y traducción en el que mi etnografía se fija y a la que le da todo el valor antropológico.



## CAPÍTULO V

### EL LABERINTO DE MI ESCRITURA

Porque nuestro mundo no es el mundo de *Otelo*. No se pueden fabricar coches sin acero; y no se pueden crear tragedias sin inestabilidad social. Actualmente el mundo es estable. La gente es feliz; tiene lo que desea, y nunca desea lo que no puede obtener. Está a gusto; está a salvo; nunca está enferma; no teme a la muerte; ignora la pasión y la vejez; no hay padres ni madres que estorben; no hay esposas, ni hijos, ni amores excesivamente fuertes. Nuestros hombres están condicionados de modo que apenas pueden obrar de otro modo que como deben obrar

Aldous Huxley, *Un mundo feliz*

#### **Introducción**

Si bien se invitó al equipo de producción al diseño de un guión previamente escrito, fueron estos nuevos ojos quienes además de leer, debatir y criticar el texto permitieron que el universo de la película fuera completado. Al tener nuestra segunda versión del guión, creía, junto a Camilo Pérez, que antes de lanzarme a este trabajo de campo, ya habíamos conseguido un universo redondo; pero muchas fichas estaban aún por reacomodar y algunos elementos apenas habían sido explicitados, estaban subutilizados, escondidos en un inventario de situaciones que no queríamos dejar de contar pero que quitaban fuerza a lo realmente importante de la historia.

Al realizar esta nueva lectura del guión de manera colectiva sentía que me perdía entre los rostros que habíamos inventado y las historias que personalmente no deseaba borrar. Las ciento veinte páginas del relato se convirtieron en un laberinto de pasajes en que me perdía, donde naufragaba en mi propia escritura, en medio de tantos personajes que a veces muchos se me olvidaban, o apenas lograba trazar su importancia, y no dejaba de pensar en tantos muertos reales que se van borrando de la mente o que en un momento sólo fueron uno más dentro del gran estallido que fue la década de los 90's, la época que más intensamente viví la ciudad. Pero de igual forma las preguntas, cuestionamientos y dudas del equipo se convirtieron en mi guía y afianzamiento de la historia: si no hubo una escritura colectiva si se dio una suerte de reescritura en grupo y

a pesar de no tratarse de un ejercicio de dramaturgias, el encuentro y las discusiones nos llevaron a reescrituras de fondo, donde quedaron plasmados los nuevos sentidos aportados por el equipo.

Sobre un pasado cargado de múltiples eventos y situaciones, inconexas, simultáneas, los relatos que construimos desde el presente dan coherencia a este, a partir de una linealidad cronológica y/o una selección por importancia o intensidad de los hechos.

La vida interior es entonces una acción indivisible si se supone que se cumple sin detenerse. Es una acción móvil, un acto de tensión y extensión, no sólo la línea o huella que esta acción traza o deja. Para Bergson la duración interior es la vida continua de una memoria que prolonga el pasado en el presente. Los puntos o las posibles paradas representadas en la extensión del movimiento no están en el movimiento como partes, no son posiciones sino suposiciones. [...] son falsos puntos sólidos necesarios al sentido común, al lenguaje y a la vida práctica (García, 2000:89)

A través del cine no sólo ordenamos este tiempo vivido sino que además, buscando la tensión dramática, construimos acontecimientos, que son movidos por acciones, donde nuestros personajes deben tomar todo el tiempo decisiones. De este modo la memoria es imaginada y puesta en debate. Somos dioses, hacemos mundos y personajes, pero a su vez, en busca de la coherencia, debemos argumentar nuestros designios y es allí cuando el ejercicio de imaginación se hace más enriquecedor pero a la vez más arduo; los personajes comienzan a cobrar vida y no podemos traicionarlos, no podemos ir a contracorriente del código, del universo y las reglas de juego que nosotros mismos hemos creado. Debemos, a diferencia del doctor Frankenstein obedecer las órdenes del monstruo que hemos creado.<sup>51</sup>

Ahora bien, en mucha de la literatura y cine de ciencia ficción las tensiones o las características de ciertos espacios son llevadas a su forma más radical. Se trata de distopías (en oposición a visiones utópicas del futuro), estados absolutos donde una sola manera de ser se instaura como la posible (y un contradiscurso debe luchar por volver al equilibrio), o un desastre natural o social deja lugar a un vacío. Es el caso de *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury donde el gobierno busca la felicidad de todos los ciudadanos por lo que prohíbe los libros y la lectura, que los hará críticos e infelices; *Un Mundo Feliz*,

---

<sup>51</sup> Es factible que en una película como *El Señor de los Anillos* (UK, 2002) uno de sus personajes ante un peligro inminente huya del lugar volando o por algún poder desaparezca tras una cortina de humo. Pero no es el caso de una película realista donde el personaje está atrapado en sus condiciones materiales; teniendo en cuenta que su lucha finalmente no es contra un ser con poderes sobrenaturales.

de Aldous Huxley, la cual cito al inicio de este capítulo y donde también, la felicidad puede ser obstaculizada por la reproducción, la monogamia, entre otros valores, que son vistos como cosa del pasado, asunto de los salvajes, o como en el caso de la obra de Orwell *1984* (1949), donde:

La utopía pronto se tornó claustrofóbica; la ciudad ideal devino el gran aparato represor del poder. Tras la experiencia nazi, empezaron a surgir en la pantalla terribles especulaciones de un futuro asfixiante. En [la película] 1984, la humanidad se ha vuelto urbe y el individuo sus derechos e identidad; un gobierno totalitario controla sus acciones y pensamientos a través de los medios de comunicación (cualquier parecido con el presente, no es mera coincidencia) (Schmelz, 2000:143).

En este recrudescimiento del contexto, lo que muchas de estas obras buscan es rescatar los valores más profundos y humanos de las sociedades: ante las situaciones más tormentosas y extremas, qué podría sobrevivir de aquello que hemos nombrado como los valores universales de nuestra especie. Para mí es construir un desierto, un vacío, donde lo humano pueda ser visto con todos sus contornos claros. Hay así en el cine de ciencia ficción, una doble distancia frente al mundo de lo real y hacia la misma memoria: la ficción como esa extrapolación de la experiencia a un campo de posibilidades; y una distancia temporal, un espacio radical donde los valores son vistos al desnudo y puestos en cuestión. Y esto nos lleva a pensar el tiempo presente donde esta memoria de futuro es construida;

La relación de los jóvenes con el circundante ambiente citadino (natural, físico, social, imaginado) es crucial y, en consecuencia, es fundamental brindar atención a la memoria como a una práctica vivenciada, situada y percibida. Recordar implica un sujeto que se localiza a sí misma a una distancia, “la mirada de allí desde acá, a una distancia situada” [Lambek, 1996:242]. Esta idea de la memoria como una distancia situada o una perspectiva expande mi discusión sobre la relación entre memoria e identidad. La memoria empieza cuando la experiencia se traslada al pasado [Antze y Lambek, 1996]; el acto de recordar es, de alguna manera, experiencial porque “los procesos mnemotécnicos se entrelazan con el orden sensorial de tal manera que hacen de cada percepción una re-percepción” [Seremetakis, 1994(b):9]. Las prácticas del recuerdo y el olvido transforman un tipo de experiencia (el evento vivido) en un tipo distinto de experiencia (el acto de recordar) [Casey, 1987]. (Riaño: xlv)

Tal restricción de la ficción, procura para nosotros, una distancia de lo real factico para permitirnos un encuentro con lo real político (Ranciere, 2010: 23,28). De este modo el guión se propuso poner en *letras grandes* sucesos que escuchábamos de forma repetitiva, que estaban ahí dispersos y amarrarlos en una línea narrativa donde los

mismos recuerdos estaban en riesgo. Como abre bocas y ejemplo, se encontraran aquí con una Medellín en ruinas y sin memoria, plagada de control militar y en oposición unos fotógrafos luchando contra el olvido, todo esto como expresión y deseo de resistencia frente al miedo que ha producido los grupos de derecha en el país. El líder de esta ciudad del olvido será Leoblitus, un hombre obeso que portará en el escenario futurista una máscara de metal, como la representación del control sin rostro que durante décadas ha vivido nuestro país<sup>52</sup>.

En este capítulo vuelvo sobre las motivaciones iniciales de la escritura del guión como aporte al diálogo que hago entre mi historia personal y el resto del equipo, brindo un contexto de la estructura inicial y sus personajes, para que los lectores comprendan el universo planteado y cómo los debates estilísticos y sociopolíticos con los diferentes departamentos (en este capítulo sobre todo con el departamento de casting y actores) transformaron y afianzaron la historia. Como bien señala Alain Badiou el cine desenvuelve posibilidades de síntesis de expresión de los conflictos morales, síntesis de tiempo, de las artes que van de la mano de la filosofía cuando piensa “la ruptura, la elección, la distancia, cuando piensa la excepción o el acontecimiento, inventa [ndo] una nueva síntesis que hace que se tenga que elegir, pero algo en esa elección va a retener la otra posibilidad” (Badiou, 2004: 36, 37)

### **La esencia crítica de la historia**

Llegué al barrio Popular N.1 en 1990, cuando los años más fuertes de consolidación espacial y de cohesión comunitaria habían sucedido. Llegué tarde a la gran efervescencia de trabajo comunitario y lucha popular que sus habitantes habían dado con el municipio para hacer propios estos territorios y obtener los servicios básicos, pero aun así pude conocer a sus protagonistas y los problemas a los que los enfrentaba al tener el rotulo de *establecidos* (Romero, [1976] 2001), en otras palabras, enfrentados

---

<sup>52</sup> Como referente tuvimos a dos de los más terribles dictadores de nuestro continente, Pinochet (del que el mismo Leoblitus hablará) y el General Videla. Así mismo el lenguaje patriarcal que adquiere este personaje, no es otro que el del expresidente Alvaro Uribe Vélez. Lo que marcará con mayor ahínco sus acciones y su dramaturgia es además de lo terrorífico del poder, su capacidad de encubrimiento, de querer mostrarse bello, fraterno.

a mantener la solidaridad justo cuando ya no eran las demandas primarias las que los podrían mantener juntos<sup>53</sup>.

Yo venía de un barrio vecino, Andalucía, mucho más diseñado y ajustado a la planeación municipal. Allí vivía encerrado. Mi padre trabajaba como auxiliar contable para una importante compañía de ropa y mi madre, a cargo de la casa, me insistía en que yo era diferente a los demás chicos del barrio, que no podía salir porque me llenaría de sus vicios, de sus malas palabras, de sus sucios hábitos. En 1990 una banda de delinquentes ingresa en nuestra casa y se lleva la mayoría de los electrodomésticos amenazándonos con un par de armas de fuego. Asustado, mi padre llama a la policía luego de que los ladrones se han marchado, error garrafal cuando la justicia estatal no es la que imperaba para este momento en el lugar, y alertados por los vecinos, decidimos marchar a la casa de la abuela en el barrio Popular N.1.

Recuerdo que en una habitación para dos personas nos acomodamos cinco, mis padres, mis dos hermanas y yo, y arrumamos nuestras pertenencias en un pequeño cuarto útil. Sin embargo, pese a la incomodidad, el espacio que ya no poseía dentro de mi casa de dos patios y un solar con árboles frutales, lo tenía afuera, decenas de calles, de amigos y aventuras se abrían a mi cuerpo de tan sólo nueve años. Mi vida fue otra cosa, mi individualidad se construyó al lado de otras, pero sólo en la distancia del tiempo, empecé a hacerme preguntas acerca de cómo lo colectivo de aquel lugar podía entrañar en sí mismo la producción de sujetos políticos en función de bienes comunes y a su vez, mercenarios con una ética oscura que bebía de las mismas fuentes culturales de mis valores: lo religioso, la solidaridad del grupo y la oposición al burgués que “lo tenía todo”.

Pese a la dificultad de continuidad del proceso comunitario que señalaba, los movimientos sociales continuaron su proceso. Algunos líderes se “vendieron” a la política oficial haciendo de sus casas pequeños palacetes, justificados ante los demás por el arduo trabajo que años atrás habían dado a todos y sustentados en la venta de votos al mejor postor cada que llegaban las elecciones locales y nacionales. Otros

---

<sup>53</sup> En el año 2008 y principios del 2009 realizamos junto a un grupo intergeneracional de jóvenes y mujeres adultas mayores el proyecto Archivo(s) de lo(s) Excluido(s), en el que desarrollamos seis cortometrajes de ficción y documental acerca de las historias y vivencias de ellos en el barrio. Entre estos el documental “Un barrio muy popular”, en el que las personas mayores y los líderes comunitarios cuentan su experiencia de fundación. Entre ellos el cura Federico Carrasquilla, vinculado a la Teología de la liberación y quien antes que desarrollar obras sociales construyó un programa ideológico “en el que el pobre se reconociera como tal y desde allí se construyese como sujeto”. El documental se encuentra en la web: <http://vimeo.com/11654051>

continuaron con el trabajo de base y hoy hacen parte de una importante asociación, la ROC (Red de Organizaciones Comunitarias) donde las demandas promovidas se amplían a otros niveles y a través de redes nacionales y transnacionales se vinculan a nuevas luchas, entre ellas el movimiento por la defensa del agua. Sin embargo, no todos sus protagonistas están hoy para contar la historia.

Justo un año después de mi llegada al barrio hicieron aparición las *Milicias Populares del Pueblo y para el Pueblo* MPP. Un grupo de autodefensas locales sin ninguna vinculación oficial con las guerrillas de las FARC-EP (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia- Ejército Popular) y el ELN (Ejército de Liberación Nacional), pues si bien sus líderes habían recibido entrenamiento primero en los campamentos que el M19 (Movimiento Diecinueve de Abril) instauró a finales de los 70's en las laderas orientales de Medellín y posteriormente por parte del ELN, se autodenominaban como un movimiento urbano independiente de origen barrial (Ver Capítulo II). La sangre empezó a correr. Mi ideario adolescente dio licencia a sus actos, y quizá no por la “labor de limpieza” por la que otros vieron con buenos ojos su *modus operandi*, sino por la fuerza que creaban en oposición a la ciudad y el discurso de la oficialidad. Una fuerza que aun basada en la beligerancia, señalaba las ausencias del gobierno y podría construir, pensaba, otra alternativa política para las periferias. Hoy me cuesta poner esto sobre el papel.

En el 2009 realicé trabajo de campo para un proyecto audiovisual en otro barrio vecino, Villa del Socorro, y pude dimensionar con toda la fuerza el monstruo que creó este grupo de autodefensas. Sostenidos en el poder de las armas, dieron rienda suelta a sus rencillas personales y luego los niños que vieron aquellas injusticias se levantaron con deseos de venganza:

Vendrían muertos de lado y otro, pactos de hermandad, reglas de caballería, demasiadas muertes para ser calculadas, para ser narradas. En esas asesinaron a mi socio. Aquella noche lo vi con una mirada que nunca le había visto y entendí que el que se va a morir siempre se despide. Le di media de chorro y perico y con su boca toda encalambrada de la droga me dijo *uste es un bien conmigo*, entendí que yo le tengo más confianza a los amigos que a la familia, que gonorra eso, eso es lo que lo mata a uno.<sup>54</sup>

---

<sup>54</sup> Tomado del documental “Click Click Obtura Gallo”(Medellín, 2010). Dirección: Duván Londoño. Guión: Duván Londoño, Germán Arango y Faber Vélez. Producción: Alcaldía de Medellín, Concha Carter Producciones, Corporación Pasolini en Medellín.

Esta es la voz de uno de los jóvenes con quien trabajé en este sector. De los veinticinco jóvenes que conformaban su *gallada*, sólo él había sobrevivido. Nos aseguraba que en las noches sus amigos lo *jalaban* para que se marchara con ellos y por eso nunca dormía realmente. Meses después de rodado este documental, el *Frentón*, como lo conocían en el barrio, fue asesinado. Para el momento de realizada la entrevista, este joven se había desvinculado del conflicto y era tratado por los nuevos *pillos* como si fuese el lobo viejo de la manada: *alguien ahí*, al que había que darle un par de pesos en algunas ocasiones para poder fumar o tomar algo, una suerte de fantasma<sup>55</sup>. Como escenario para su testimonio, escenificamos los fantasmas de sus amigos a través de botellas de licor vacías y le pedimos que quemara fotografías de aquel pasado como un ejercicio de catarsis con esos hechos.

Entre las fotografías que le pedimos quemara estaba la de un primo, el primero que fue asesinado en su familia y el origen de sus pugnas, de su vida como asesino. Los milicianos, al mando del comandante Lucho llegaron a la casa de su primo que descansaba afuera y lanzaron un petardo que estalló su cabeza. El hermano de nuestro entrevistado quiso tomar venganza y por él también llegaron los milicianos para asesinarlo. La venganza había sido irrigada en su sangre y no había vuelta atrás; luego de ejecutada la respuesta era necesario cubrirse y eso implicó asesinar y asesinar a más personas, y crear lazos con otras que traían a sus espaldas sus propias broncas. Al momento de quemar la fotografía, sus manos temblaban, durante meses habló de poder cerrar ese pasado pero en ese momento era como si esa fotografía fuese parte de él y no quisiera perecer en las llamas. Con sollozos la acerco a la vela, todos estábamos impávidos y como pocas veces lo hago, por asuntos de ética fílmica, deje la cámara encendida, mientras registraba la urgencia de olvido.

---

<sup>55</sup> Now this is the Law of the Jungle — as old and as true as the sky; /And the Wolf that shall keep it may prosper, but the Wolf that shall break it must die. /As the creeper that girdles the tree-trunk the Law runneth forward and back /For the strength of the Pack is the Wolf, and the strength of the Wolf is the Pack. / Wash daily from nose-tip to tail-tip; drink deeply, but never too deep; /And remember the night is for hunting, and forget not the day is for sleep. / The Jackal may follow the Tiger, but, Cub, when thy whiskers are grown, / Remember the Wolf is a hunter — go forth and get food of thine own. / [...] Because of his age and his cunning, because of his gripe and his paw, / In all that the Law leaveth open, the word of the Head Wolf is Law. / Now these are the Laws of the Jungle, and many and mighty are they; / But the head and the hoof of the Law and the haunch and the hump is — Obey! Ruyard Kipling, *The second jungle book* (1865-1936) *The law of the jungle*.

Para aquella época Camilo Pérez y yo, teníamos ya nuestra primera versión del guión. Nosotros habíamos elegido construir un héroe colectivo para la película y era la periferia, la comunidad, los barrios populares. Allí, pensábamos, se albergaba una manera de ser distinta, la única que podría romper desde sus recuerdos con una dictadura del olvido que era la antagonista. Sin embargo historias como la del *Frentón* y otras perspectivas acerca de la violencia en la ciudad y en la periferia, encontradas durante el proceso con los participantes, me instigaron a buscar otros matices. Mi memoria fue reconstruida.

Algunos científicos proponen que existen dos tipos de memoria, la memoria episódica y la memoria procesual, y que es en la primera donde se hallan los recuerdos, mientras que en la otra residen meramente las acciones mecánicas aprehendidas a través de la praxis. En el año 2022, el partido trasnacional de derechas NUEVA CIUDAD, se toma el poder de las principales ciudades de Latinoamérica. La gente de los barrios marginales es llevada a edificios donde les es quitada la memoria y son puestos a trabajar en fábricas de ensamblado de computadores, mientras las élites viven en chalets a las afueras de la ciudad, donde como autómatas sólo miran pantallas digitales. En Medellín, existe aún un foco de resistencia, la ZONA 8, donde fotógrafos al mando de un cura rebelde, construyen y conservan un archivo fotográfico que puede hacer que la gente vuelva a recordar. Sin embargo, la Nueva Ciudad, tiene a un escuadrón de sicarios encargados de asesinar fotógrafos y destruir fotografías. Uno de ellos es ROBERTO-1681, a quien se le asigna la misión de destruir el archivo de la Zona 8.

En un día de cacería, Roberto-1681 intercepta a dos fotógrafos, JULIAN Y MARÍA JOSÉ. Asesina al primero, pero ella logra escapar, y en el acto deja caer una fotografía: un niño con una llave en su cuello tomado de la mano por una mujer adulta. Perplejo, Roberto-1681 esconde esta fotografía y en la noche, mientras duerme, es asaltado por imágenes que no sabe que son recuerdos:

Medellín, 2001. ROBERTO-1681, de ocho años, es un niño que vive en un barrio periférico de la ciudad, y lleva la llave de su casa en el cuello, pues su madre, TERESA, trabaja todos los días en jornadas de 12 horas y es él quien se debe ocupar de sí mismo, cocinar, limpiar, hacer sus tareas. FERNANDO LÓPEZ, un fotógrafo de cuarenta años, empieza a seguir la rutina de Roberto, logra tomar la llave sin que él se percate y entra en su casa. Camina por ésta, tocando todo, hasta que escucha un ruido y debe esconderse. Es Roberto que sabe que ha perdido su llave e intenta de forma inútil abrir la puerta con un palo de escoba. TERESA llega del trabajo, entran en la casa y lo golpea por haber perdido la llave. Fernando oculto lo escucha todo y llora. Cuando Roberto y Teresa duermen va hasta la sala, y del portarretratos de una mesa roba la fotografía de Roberto y Teresa, y pone en este una fotografía de los tres juntos, Fernando cargando a Roberto en brazos. El portarretratos cae en el piso y Fernando es descubierto por Teresa. Se miran, Fernando va a decir algo y aparece Roberto asustado que pregunta quién es ese hombre. Teresa le responde que un ladrón y en ese momento Fernando huye.

Medellín, 2022. María José deja al grupo de rebeldes, empieza a buscar pistas sobre Roberto-1681. El recuerdo de Julián no la deja tranquila:

Medellín, 2001. MARÍA JOSÉ y JULIÁN tienen diez años y están a punto de hacer la primera comunión. Juntos se ven seducidos por El MATARECUERDOS, un viejo afro que perdió a toda su familia en el barrio durante el último conflicto armado, y que ahora deambula ebrio por toda esta zona con una carreta llena de espejos viejos afirmando que mata recuerdos. Julián se somete al conjuro del Matarecuerdos, pero luego empieza a preocuparse pues piensa que no supo expresar bien el recuerdo a borrar y de esta forma no olvidara el asesinato de su hermano Armando -su petición inicial- sino la figura de éste por completo. María José, angustiada, lo lleva donde Fernando López, el fotógrafo del barrio, quien les ayudará a deshacer el conjuro enseñándoles a hacer fotografía. Un día la fiscalía lo intercepta para que brinde información sobre el grupo de reinsertados que opera en esa zona, quienes buscan la simpatía de la gente del barrio para que se acojan al partido político Nueva Ciudad, mientras clandestinamente continúan ejerciendo el control y asesinando a quienes no sirven a sus propósitos. A cambio de la información, la fiscalía le dará noticias sobre el paradero de Teresa y su hijo Roberto.

Medellín, 2022. María José cambia su cámara por una pistola y busca a Roberto-1681. Éste, tiene cada vez más dificultades para asesinar, y comienza a ser vigilado por sus compañeros, pero él entrega una falsa pista sobre el archivo de fotografías y escapa, con una cámara fotográfica que ha robado del material decomisado. Cuando va a disparar su primera fotografía, es María José quien hace click en el gatillo de su pistola y Roberto cae herido. María José le quita la fotografía que lleva en su chaqueta. Va a rematarlo, pero los sicarios llegan en ese momento, Roberto huye, y María José es llevada a los edificios donde antes de recibir la inyección que le quitará todos los recuerdos, las imágenes de su pasado vuelven...

Medellín, 2001. Julián, María José y Fernando rompen el conjuro del Matarecuerdos, pero los reinsertados descubren la labor de espionaje de Fernando. Él decide marcharse luego de hacer las fotografías de la primera comunión, pero justo ese día es sacado de la iglesia y asesinado en el atrio por unos encapuchados. María José se tira sobre el cadáver y toma la fotografía de Roberto y Teresa que Fernando guardaba y su cámara. La gente del barrio, devastada, decide sacar afuera de sus casas sus fotografías mientras el ataúd de Fernando pasa en una larga procesión. Los reinsertados, enceguecidos toman todas las fotografías y las queman, amenazando a todos los que se interpongan.

Medellín, 2022. Los rebeldes logran entrar en los edificios, así como Roberto-1681, que busca a María José para que le cuente lo que sabe sobre esa fotografía. Los rebeldes riegan fotografías por todo el lugar, y la gente de los edificios rompe su silencio. Entre las balas de los sicarios intentando detener el caos, Roberto-1681 ayuda a María José a salir del edificio. Le entrega una pistola para que se proteja, pero justo en uno de los corredores ella le dispara y Roberto abatido, cae...

Medellín 2001. En la cocina de la casa de Roberto y Teresa. Los dos en pijama, la mamá enciende el fogón y quema la fotografía que Fernando dejó en el portarretrato de la sala, mientras dice a Roberto que hay cosas que es mejor olvidar.

El anterior texto es el argumento resumido de la historia que entregue al equipo de producción. El origen de este guión fueron tres cortometrajes, a manera de una trilogía sobre la memoria. El primero fue *El Matarecuerdos*, que tenía como escenario principal

la comuna 13 luego de lo que fueron las Operaciones Orión y Mariscal, donde la fuerza pública en alianza con paramilitares (o viceversa, en Colombia ese orden no es finalmente importante) desterraron a sangre y fuego a las milicias urbanas del ELN y las FARC-EP que venían ´operando´ en esta zona, sin tener el mínimo de consideración por la población civil, que estaba allí en medio del fuego. En esta primera historia un hombre afro recorre las calles gritando que puede matar recuerdos, la gente aun aturdida por el dolor del conflicto se somete a su conjuro de olvido pero empieza a olvidar no sólo los hechos de dolor sino su propia identidad, hasta convertirse en *zombies*.

Vendría luego la historia de La Llave, que partió de una imagen que siempre me cautivó y era la de mi primo Armando Álvarez, quien fue asesinado prestando el servicio militar quizá a manos de sus mismos ´superiores´ en el 2003. Con él y otros tantos primos compartí mi infancia, profundamente ligada al barrio Popular N.1 como ya lo narré y a un millar de personas que intentaban (algunos no lo lograron) hacerle el quite a la muerte, el hambre y la exclusión. Allí, la anécdota que luego convertiría en historia era muy sencilla: mi primo debía hacerse cargo de sí pues sus padres trabajaban en turnos de más de diez horas (realmente más su madre, pues su padre tenía serios problemas de alcohol que hacían mucho más largas sus jornadas), así que siempre llevaba su llave al cuello; era el único entre los demás niños que podía portar aquel objeto, quizá un privilegio cuando en ese momento yo lo miraba desde mis ojos de infante con escasos nueve años, pero que ahora veo como el símbolo de una inmensa soledad, de la dolorosa y extraña manera de aprender sin maestro.



Roberto niño. Fotografía: Germán Arango. Dibujo: Luis Eduardo Loaiza Bruhoo Mc.

Pero aun era una simple imagen, debía entonces aparecer un ladrón, un hombre adulto que buscara la manera de tomar esa llave del cuello del niño (Roberto) y entrar en aquella casa, ¿para qué? Y fue allí donde el papel de la madre cobró más valor, una madre soltera que a veces no soportaba la ausencia de un compañero y descargaba su rabia en ese hijo, que no dejaba de ser la imagen de ese fantasma, ese fantasma que ahora regresaba: Fernando López.



Arriba, Fernando López, fotógrafo del barrio Popular N.1 en el que nos basamos para construir el guión. Abajo, Ricardo Cordero, actor que encarnaría al personaje en la película. Fotografías: Duván Londoño.

A ese par de historias sin un sentido aparente sumaríamos una más, un fotógrafo que en un futuro no muy lejano sobrevivía a una dictadura del olvido donde el ejercicio de la imagen quedaba completamente prohibido y sus hacedores eran masacrados y buscados por toda la ciudad. Pero rápidamente la intuición (y quizá el contexto de control paramilitar que para esa época ya estaba muy consolidado) nos llevó a pensar también en los victimarios, en los sicarios de fotógrafos que debían llevar ese control, y cómo finalmente, tanto el asesino y el fotógrafo en busca de sí mismos, terminaban cruzando sus roles.

Fue así como logramos sintetizar el conflicto nodal de la historia en dos personajes: Roberto 1681, un asesino sin memoria de fotógrafos que por una fotografía (su llave) va en busca de su pasado, de sus imágenes; y María José, una fotógrafa que hace parte del grupo de rebeldes del sector 8, que al perder a su novio y compañero, Julián, a manos de Roberto 1681, decide olvidar su pasado en pos de acometer una venganza.

## **Roberto 1681, en busca de la memoria y la identidad**

### **SEC. 20. INT. CORREDOR DE LOS EDIFICIOS. DÍA**

Todo está en blanco. De repente suena una alarma estridente.

Roberto-1681 sale de su cubículo al corredor uniformado con jean azul, camisa caqui con un número de siete dígitos 000-1681 y una diadema de audífonos en su cabeza, de las puertas contiguas también salen dos personas uniformadas de la misma forma, caminan en silencio hacia las escaleras. De las demás puertas salen otras diez personas con el mismo aspecto, Roberto-1681 los mira, nadie se percata de ser observado. Se detiene en los ojos de las personas que no centran la mirada en ninguna parte.

Las pantallas en los corredores pasan una y otra vez imágenes unidimensionales de mapas con sectores que se iluminan y un reloj marcando la hora. Se escucha una voz a través de parlantes en todo el edificio

#### **VOZ PARLANTE:**

6:35 Salida a planta zona 3,  
6:40 Salida a planta zona 5,  
6:45 Salida a planta zona 13...

*(Guión La Llave de la Memoria, páginas: 17-18)*

Esta secuencia de transición, en apariencia sencilla, plantea dos elementos vitales en la construcción que hicimos del personaje. Su condición de asesino clandestino en medio

de la población enajenada, de la que nada lo diferencia, y de otro lado, la condición de ser aquel que se dará cuenta de lo que allí pasa. Al construir la geografía de esta ciudad distópica en la que se desarrollaría la historia, decidimos que tanto obreros enajenados como sicarios al servicio del sistema ocupasen el mismo lugar y que llevaran el mismo atuendo. En una secuencia anterior o posterior (el guión está construido con fragmentos temporales no secuenciales, bajo la premisa de que la memoria hilvana de manera no lineal los acontecimientos), se verá, que cuando Roberto-1681 continúa por este corredor irá al parqueadero subterráneo y allí se pondrá su atuendo de asesino (ropa oscura de cuero), y saldrá de allí con su compañero y conductor de la motocicleta Hernán-1645. Esta decisión obedeció a que quienes han sido victimarios en las comunas de Medellín son en su mayoría habitantes de este mismo territorio, lo que podríamos pensar ha hecho más difícil la cohesión de las comunidades para enfrentar por vías legales a estos sujetos:

Pues víctima que le hayan matado no, pero víctima porque un hijo si andaba, cierto, pues no se lo mataron pero es un dolor también. Usted se imagina uno pensando, mi hijo esto, pues y tantos problemas con esta muchacha. Entonces ella me dijo, yo si estoy que me enloquezco, y yo se que ella si esta que se enloquece, esa mujer le ha pasado, está vivo de milagro, que dando gracias a dios que al muchachito no se lo mataron, él está vivo pero él vivió dentro del conflicto, él incluso se tuvo que ir, no, es que ya esa muchacha ha pasado por todo. Pues yo digo, el mío me lo mataron, él nunca se fue de por acá ni nada, me lo mataron y bueno, ya que se va a hacer (Testimonio Mujer del barrio La Sierra, tomada de Blair y Quiceno, 2008: 236).

El otro elemento, el hacerse consciente, es lo que en términos dramáticos nombramos como transformación del personaje. Roberto-1681, al descubrir la fotografía se dará cuenta que el niño que aparece en ésta es él y que quién esa época de infancia quiere arrebatarle la llave en su cuello es su padre, siempre ausente, Fernando López, un ex miliciano y quien es el otro victimario del que se hablará más adelante. Poco a poco entrará en crisis, pues pasará de sujeto autómatas que lo único que tiene como señal identitaria es el placer que le produce disparar, a sujeto motivado a descubrir su mirada, su infancia y todos sus demás recuerdos.

#### **Sec. 129. INT. BODEGA. DÍA**

El Matarecuerdos está atado a una silla bajo una lámpara. Cuatro encapuchados lo rodean. Roberto-1681 entra, arrastra una silla y se coloca frente a él.

El Matarecuerdos mira a Roberto-1681 directo a los ojos. Roberto-1681 evade su mirada y la dirige a los encapuchados. Saca su revólver, revisa las balas en el tambor, aprieta sus labios.

**ROBERTO-1681:**

¿Dónde están los laboratorios?

El Matarecuerdos lo mira. Roberto-1681 se levanta y toma con su mano izquierda el cuello del Matarecuerdos y con la otra le apunta.

**ROBERTO-1681:**

Necesitamos la ubicación exacta de los laboratorios.

El Matarecuerdos niega con la cabeza.

Roberto-1681 le coloca su arma en la boca y luego mira a los encapuchados. Con la cabeza les indica que salgan.

Roberto-1681 gira su cabeza hacia la puerta por donde salieron los encapuchados, va hasta ella y la asegura con dos pasadores.

Se acerca al Matarecuerdos y le revisa su rostro con suavidad. El Matarecuerdos abre sus ojos extrañado.

En el rostro de Roberto-1681 se dibuja una sonrisa. Desata las manos del Matarecuerdos, toma una bolsa azul de un extremo oscuro del salón y se sienta frente al Matarecuerdos. De la bolsa saca una cámara fotográfica Pentax K1000 y la pone en las manos del Matarecuerdos.

El Matarecuerdos cierra sus ojos y la palpa, luego los abre y clava su mirada en Roberto-1681.

**ROBERTO-1681:**

Quiero saber cómo funciona esta arma...

El Matarecuerdos ríe con fuerza.

**MATARECUERDOS:**

Como cualquiera, es sólo disparar.

**ROBERTO-1681:**

¿Pero donde están sus balas?

**MATARECUERDOS:**

Máteme de una vez, no voy a decirle nada.

Roberto-1681 agacha su cabeza. Descarga el revólver sobre el piso.

**ROBERTO-1681:**

He soñado. Las imágenes me persiguen, he visto gente de la periferia en mi cabeza, los ojos de los que he asesinado, niños que no sé porque siento que se parecen a mí... Creí que sólo pasaba en la jornada de descanso de las noches, pero luego me di cuenta que me quedo mirando las cosas, que yo hago esas imágenes en mi cabeza... y no puedo con ellas... yo se que esa arma que ustedes tienen les ayuda... Ayúdeme.

**MATARECUERDOS:**

La imagen es eterna. El hombre nunca podrá librarse de ella...

El Matarecuerdos deja la cámara en el piso y toma el arma y apunta a Roberto-1681. Roberto-1681 llora y habla como si recitara una lección aprendida mecánicamente de memoria

**ROBERTO-1681:**

He visto los pajaros que aparecen y desaparecen con los rayos de luz de la mañana, los techos de la periferia que se mueven como hojas en el agua, el brillo de los ojos, hombros y vientres que vibran, manos que hablan...

El Matarecuerdos se levanta y pone el cañón del revólver en la frente de Roberto-1681, le sacude la cabeza.

**MATARECUERDOS:**

Su funcionamiento es muy sencillo, sus balas son tambores con largas cintas de película, el lugar donde las imágenes quedan atrapadas. Debes mirar por la ventanita pequeña que esta arriba, ¡Mírame!

Roberto-1681 levanta sus ojos irritados y exorbitados. El Matarecuerdos carga el revólver, Roberto-1681 cierra los ojos.

**MATARECUERDOS:**

Luego de que hayas decidido lo que quieres atrapar mueves su cañón, hasta que quede bien claro eso que quieres, y disparas.

Roberto-1681 se tapa sus ojos con sus manos. El Matarecuerdos se tumba en la silla. Roberto-1681 toma la cámara y la revisa. Mira por el visor y apunta al Matarecuerdos. El Matarecuerdos sonrío. Roberto-1681 dispara la foto y baja la cámara. Respira entrecortado.

**MATARECUERDOS:**

Ahora debes correr el tambor y prepararte para el próximo disparo.

Golpean la puerta. Roberto-1681 guarda la cámara en su chaqueta y toma el arma. Golpean la puerta más fuerte.

**MATARECUERDOS:**

Dispara, ahora ayúdame tú a mí.

Los golpes en la puerta son más fuertes, hasta que cae y entran los cuatro encapuchados y detrás Hernán con su arma empuñada que llega hasta el Matarecuerdos y le dispara a quema ropa y luego mira a Roberto-1681.

**HERNÁN-1645:**

Debemos irnos, sabemos dónde está el laboratorio.

*(Guión La Llave de la Memoria, páginas: 184-188)*

Algo ha pasado. Roberto se detiene en las fotografías. Ahora iniciará su búsqueda y esto puede poner en peligro a la dictadura. En este apartado es necesario volver sobre los niveles de producción de la representación del personaje y las materialidades. Además de los elementos facticos que nos permitieron inyectar las entrevistas realizadas en

campo al momento de la primera escritura del guión, como autores nos encontramos inmersos dentro de un universo mediático permeado por la circulación de cinematografías de diversa índole que no sólo sirven como referente, sino que modelizan a su vez la manera cómo nos acercamos a la realidad, la imagen pues es producida por la cultura pero también produce cultura. Desde la teoría de escritura de guión, la historia estaría circunscrita al arquetipo del *viaje del héroe*, donde un trasegar por un espacio geográfico hostil, adusto, en busca de un tesoro o un paraíso, lo llevan a descubrir que la fuerza está dentro de él y al final de este periplo no será el mismo. Desde mi inventario mediático los referentes no son más que películas de aventuras y ciencia ficción como *Star wars* (USA, 1977), *Universal soldier* (USA, 1992), construidas desde el sistema de entretenimiento norteamericano y otras de corte más intelectual y contemplativo como *Lisboa story* (Alemania, Portugal, Francia, España, 2004), *Blue Berry* (Francia, México, USA, 2004) y *Los Tres entierros de Melquiades Estrada* (USA, 2005).

Roberto soy yo. El autor y el espectador buscan identificarse con el héroe, victimario y testigo buscan la redención. Ahora, este héroe responde a cuestiones de género como la masculinidad, la voluntad de decisión que culturalmente se le ha dado al héroe y se enfrenta a un universo distópico donde la mayor lucha es por mantener la esperanza en un cambio futuro. Sin embargo, nuestro personaje no lucha directamente contra el sistema, lucha contra sí mismo.

### **María José, en busca de la venganza y el olvido**

#### **SEC. 90. INT.EXT CASA DE MARÍA JOSÉ- PERIFERIA. MADRUGADA**

La luz de la ventana golpea en el rostro de María José que duerme boca arriba. Se despierta. Alrededor decenas de cajas. Sus manos van a su vientre y toman una cámara invisible. Su índice aprieta el obturador.

Aún entre dormida se coloca unas botas medio rotas y sale a la calle, no hay nadie afuera. Caminando lenta, observa el humo que sale de algunos techos, las ventanas de las casas de madera.

Luego cruza la plaza y entra en la capilla. A través de la luz lateral que entra por las altas ventanas, observa alrededor del mesón en el centro los espectros de dos personas.

Se acerca un poco más y logra distinguirlos, son ella misma y Julián, quien le enseña un par de fotografías.

María José se acerca aún más y los espectros desaparecen.

Sobre el mesón hay una fotografía: en ella se ve a Julián y a María José (niños), sentados en una acera, en su rostro se esboza una sonrisa. María José cae de rodillas y se tira en el piso. Lo golpea, llora con la respiración entrecortada.

**SEC. 91. FLASH BACK. INT. EXT. CUARTO OSCURO CASA DE FERNANDO. DÍA**

Fernando los conduce hacia el patio trasero de la casa en donde se encuentra el cuarto oscuro y señalándolo les dice

**FERNANDO:**

Esta es la fábrica de recuerdos

Los niños la miran asombrados. Fernando entra al cuarto y los niños lo siguen. Una vez adentro Fernando Cierra la puerta y todo queda a oscuras por un momento. Una luz roja se enciende y se ve la ampliadora, las bandejas, el *timer* y unos cables que cuelgan de lado a lado de las paredes. Fernando toma las cámaras y las pone en un mesón cerca a él, apaga de nuevo la luz y saca los rollos.

**MARÍA JOSÉ:**

¿Por qué esto tan oscuro?

**FERNANDO:**

Cuando uno pierde la memoria todo está oscuro...

Fernando toma un carretel y acomoda uno a uno los rollos, luego los pone en tanques plásticos. Los niños permanecen en silencio. Echa con un embudo el líquido revelador de negativos a los tanques,

**JULIÁN:**

¿Qué está haciendo?

**FERNANDO:**

Estoy sacando las ventanas de la memoria que ustedes abrieron con la cámara cuando tomaron las fotos, y después hay que guardarlas con cuidado en unos *tarritos* para no espantar los recuerdos

Enciende de nuevo la luz roja de seguridad, organiza el *timer* en 10 minutos y entrega un tanque a cada uno y les indica que sacudan de arriba abajo, haciendo el mismo el movimiento con su mano

**FERNANDO:**

Esta es la trampa de la memoria y hay que sacudirla fuerte para que los recuerdos caigan por las ventanas

Los niños sacuden sin parar. Suena el *timer*, Fernando reenvasa el líquido en una botella de ron vacía, luego echa agua, vuelve a poner el *timer*, y le pide sacudirlo de nuevo

**FERNANDO:**

Ahora echamos agua para que beban los recuerdos cansados

Todos sacuden. Suena de nuevo el *timer*, Fernando bota el agua en un balde y echa el líquido fijador, enciende el timer

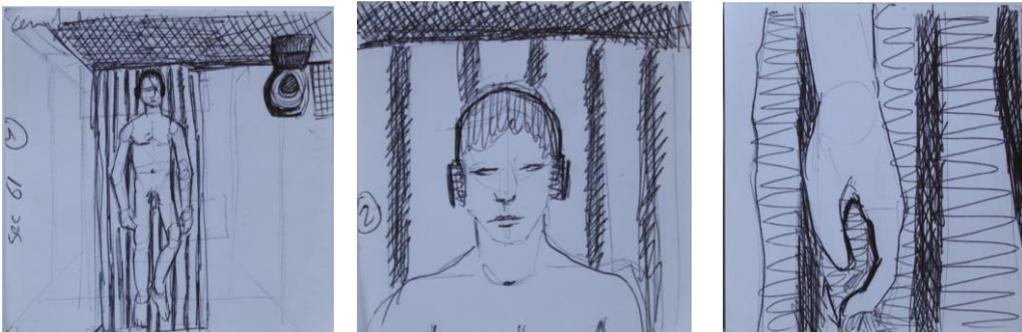
**FERNANDO:**

Ahora hay que echarle este líquido mágico para detener el tiempo y atrapar los recuerdos que se cayeron.

Todos sacuden con fuerza. Por último Fernando toma los tarros y bota el líquido en otro balde y saca los negativos de los tanques. Los niños con los ojos muy abiertos miran el cambio en el rollo. Fernando cuelga los negativos en un cable con ganchos plásticos.

Estas dos secuencias están encadenadas por un recuerdo. Han pasado días grises y hostiles para María José después de que Roberto-1681 asesinara a su compañero Julián. Su cabeza lucha contra el recuerdo de su presencia y con los recuerdos que tiene de niña, cuando Fernando, el mismo papá de Roberto-1681, le enseñó a Julián y a ella la técnica fotográfica como manera de guardar la memoria.

Al despertarse, su mano, de forma mecánica obtura, como si todo el tiempo llevase la cámara fotográfica consigo. El mismo gesto lo veremos en Roberto, sólo que su dedo no acciona un obturador sino un arma invisible. Los dos, como personajes contruidos en paralelo, viven momentos de igual forma paralelos. El vacío de María José es olvidar en medio de recuerdos, debe eliminarlos, debe olvidarse de sí misma mientras que Roberto, vive un vacío igualmente particular, recordar en medio del olvido, debe disparar, hacer fotografías, volver para saberse quién es, pero los recuerdos para su cabeza son aun cosa inexplicable, tormento.



Sec 10 guión *La llave de la memoria*. Roberto-1681 despierta, su mano tiembla. Dibujos de Luis Eduardo Loiza Bruhoo Mc. Fotografía: Mariana Rivera.

El actor que encarnaría a Roberto-1681 hizo parte del proyecto desde enero de 2006, las vacaciones en que empezamos a dar forma a la historia. María José aun no tenía rostro. Mientras elaboraba el proyecto de la etnografía, visité Medellín para hacer un primer casting de este personaje, con tan buena suerte que encontré a Valeria Wills, actriz de teatro que se enamoró del proyecto y nos acompañó en el proceso de diseño. Recuerdo que en aquel proceso de búsqueda del personaje fue muy particular estar pendiente de todos los rostros femeninos que pasaban por mi lado. Creo que nunca uno es consciente de cuántas personas pasan cerca o nos cruzamos en un semáforo, pero en aquel momento, con la pregunta por esa mujer del guión, la manera de estar en la calle, en los cafés, era diferente. Por un momento pensaba iba a encontrármela de frente y quería estar preparado para abordarla. En otro instante, sentía que no estaba en ningún lado, que la construí pensando en los rostros del cine y no del de las mujeres que había tenido cerca.

Durante el casting no quise realizar ejercicios complejos de actuación. Quería en primera medida escucharlas, continuar de alguna manera en la escritura de guión al poder escuchar en sus palabras la opinión que les merecía esas características que habíamos puesto en María José. Recuerdo algunas de las preguntas: ¿has trabajado la fotografía? Qué significado atribuyes a la fotografía; ¿Cuál es el recuerdo de infancia que más ha impactado tu historia personal? ¿Qué quisieras olvidar? ¿En una ciudad semidestruida donde las fotografías son prohibidas, y la mayoría de la gente ha sido encerrada en edificios donde no puede recordar, qué fotografías harías?

Las preguntas se prestaban para lugares comunes, pero creo que ahí quizá estaba la ventaja. En las respuestas era fácil identificar el lugar desde donde hablaban estas mujeres y el universo en que estaban inmersas. Con la primera pregunta, la mayoría hablo del congelar el instante, de la memoria, pero otras en cambio hablaron de fotografías en particular o momentos específicos que recordaban mucho más por una fotografía. Esto emparentado con el ejercicio final que les proponíamos de cargar una cámara fotográfica fue realmente diciente para mi, de una naturalización de la imagen, vía el acceso digital, que en cierta medida quitaba fuego a ese encuentro de las miradas. Por eso creo, que el momento donde pregunté por los recuerdos fue donde obtuve mejores respuestas. Valeria Wills, habló de un columpio, al que la llevaban cuando vivía en el campo; y lo hizo en imágenes, algo que las demás hicieron de manera más

abstracta. Sus voces fueron las que completaban la imagen, le daban profundidad al rostro que buscaba y Valeria supo nombrarlo.

### **Fernando López, rehacerse en lo colectivo**

#### **SEC. 73. FLASH BACK. EXT. TIENDA DEL BARRIO VILLA PIEDAD. DÍA**

Fernando se encuentra en el interior de una tienda tomándose un tinto y escribiendo en su cuaderno, saca de las páginas interiores la fotografía que le entregaron los agentes en la cafetería, la mira detenidamente, la voltea y mira la dirección que está escrita en el reverso, deja la fotografía en la mesa y continua escribiendo

#### **FERNANDO (en off):**

Con tanto tiempo en la oscuridad la luz me ha quemado los ojos y ha borrado las sombras. Ahora siento que es más terrible la claridad.

De repente Roberto entra a la tienda contando sus pasos, Fernando lo mira y luego a la fotografía, y de nuevo a él. Luego continúa escribiendo y levantando su cabeza cada dos segundos.

#### **FERNANDO (en off):**

Al verlo desde la distancia entiendo mi condición. Soy un fantasma. Para qué molestar a otros con mi presencia. Por eso no puedo acercarme. Debo ir por los muros, conformarme con imágenes. Es la manera más sincera que tengo de amarlos.

La TENDERA, una mujer gorda, de unos cuarenta años, cabello largo cogido en una moñá con una camiseta blanca, ciclistas cortos y chancletas verdes, sentada en un banco pequeño, limpia montones de cebollas de huevo que saca de una caja de cartón y echa limpias en una plástica. No se percata de la presencia de Roberto que mira concentrado las golosinas del mostrador.

Roberto siente que alguien lo mira y gira su cabeza hacia Fernando, sostienen por un momento la mirada, pero es Fernando quien agacha la cabeza

Roberto gira de inmediato a la TENDERA que lo interpela.

#### **TENDERA:**

A la orden Robertico ¿qué va a llevar?

#### **FERNANDO (en off):**

¡Roberto!

#### **ROBERTO(parco):**

Doña Lola me regala trescientos de salchichón, dos huevos y una panela.

Vuelve a girar la cabeza a Fernando en la mesa quien continúa escribiendo.

**FERNANDO (en off):**

Teresa y Ro-ber-to... ¡Roberto! En la oscuridad de la celda pensaba en cómo estarían, si se parecería a mí, si sabría de mí... Un hijo... Siempre pensé que para mí no sería posible. Para que traerlos a un mundo tan despelotado. Además siempre temí enamorarme. Siempre lo negué. Nunca se lo dije a Teresa, pero eran sus abrazos los que aliviaban mi cuerpo de mercenario que se hacía cada vez más oscuro, porque hay un momento en el que las muertes no pueden detenerse. Matar para qué, cuando éramos lo mismo, una pelea por el poder, el poder de nada porque nada éramos... y ahora estoy solo...

La tendera empaca la panela, los huevos y el salchichón en una pequeña bolsa plástica negra y la pone sobre el mostrador

**TENDERA:**

¿Algo más?

**ROBERTO:**

No, nada más. Se lo apunta a mi mamá que el viernes le paga.

Roberto toma la bolsa y sale corriendo de la tienda, Fernando lo observa mientras se aleja. Se lleva las manos a la cabeza y suspira profundo.

*(Guión La Llave de la Memoria, páginas: 96-99)*

La construcción de este personaje genero menos dificultades debido a la cercanía que teníamos del mismo. Este fue inspirado en dos personajes reales que ejercían su oficio como fotógrafos: Albeiro Gallo, fotógrafo en el barrio Villa Niza por más de diez y siete años, y Fernando Posada, fotógrafo en el barrio Popular 1 y 2 desde hace veinticinco años. Con base a entrevistas reconstruimos no sólo un personaje multifacético sino que además pudimos viajar por la época en que las milicias populares dominaban estos territorios, pues queríamos justificar la ausencia de Fernando López ante su hijo, debido a su pasado como combatiente de las milicias. Éste regresa queriendo rehacer su vida como fotógrafo en su barrio y busca a Roberto y a su esposa Teresa, pero siente que no puede acercarse. Él desea rehacerse, darse el tiempo para comenzar las cosas de nuevo, pero el trágico destino se le adelanta y los paramilitares lo asesinan. Este último elemento llegó a nosotros por un par de amigas investigadoras que trabajaban para el tiempo de la escritura del guión en el barrio Ocho de Marzo, en la comuna 8 de Medellín. El fotógrafo de este sector había sido asesinado por personas del Bloque Cacique Nutibara de las AUC que se habían enterado que él estaba entregando información a la Fiscalía desde hacía algunos meses. Esta difícil historia sería la que

completaría el transcurrir narrativo de nuestro personaje, sólo que hicimos una pequeña modificación, Fernando entregaría información a estas personas para demostrar que los reinsertados (exparamilitares que se acogieron a la Ley de Justicia y Paz), continuaban operando de manera ilegal.

Frente a este personaje, sin embargo, lo que más llama mi atención es el valor moral que pusimos sobre él ¿Porqué este es un ex miliciano lleno de buenos principios? En la distancia y ahora que vuelvo sobre este ejercicio reflexivo, descubro que vi en algún momento con buenos ojos el modus operandi violento de estos grupos, un poco como lo narraba en la primera parte de este capítulo. Las milicias lograron controlar la delincuencia común y el comercio de estupefacientes, pero quizá eso mismo lograron hacer los paramilitares ¿Porqué tomar partido de esta forma?

### **Discusiones en camino a la reescritura**

Cómo lo propone Riaño la violencia vivida por los habitantes de la ciudad de Medellín generó una manera de entablar relación con el pasado, unas maneras de hacer memoria que dan cuenta de esas “dimensiones culturales de la violencia” (2006: xliii). Las decisiones tomadas en este guión y narradas aquí a través de la concepción de los personajes, permiten acercarnos a esa dimensión. Además de que esta memoria es “como una practica vivenciada, situada y percibida” en una “distancia situada” (Ibid: xlv,xlv).

Esta primera puesta en común de la historia fue realmente un ejercicio intenso y que tocó muchas fibras personales. No es fácil desnudarse ante los otros, dejar ver lo que nuestra imaginación contiene, las rabias y las tristezas, las añoranzas de las que está hecho el guión, así mismo de los errores, desde aquellos banales como la ortografía hasta otros de estructura, que bien supo señalar todo el equipo, como el barroquismo del que está plagado el guión, su extensión y las transiciones que deben afinarse entre la infancia de los personajes, el pasado de la película y el futuro, presente en el que estos se están debatiendo.

El trabajo desde el departamento de casting y actores fue el menos periódico, pero cada uno de los encuentros fue intenso y revelador, y fueron los que más aportaron a la reescritura del guión en sí mismo. A finales de junio nos reunimos en mi casa

Valeria Wills, Lukas Bravo y yo para discutir sobre sus ejercicios *caminando con el personaje*.

Lukas dio el punto de partida hablando de la rabia que llevaba el personaje y de cómo éste debería tener ya bases para el recuerdo, “para mi, Roberto ya recuerda, algo en su ser ya está predispuesto para ello”. La rabia que enunciaba, planteó, estaba dirigida a querer destruir a la gente de la Nueva Ciudad por lo que hicieron con él. Yo le dije que quizá estaba en relación con sentir que todo este tiempo lo había perdido y ahora buscaría recuperarlo. En mi diario consigné algunas preguntas ¿Qué siente quién ahora recupera sus recuerdos? Realmente ¿Qué recupera?

Hablamos en ese momento del dolor y la demencia que traía el recordar. La rabia, la orgía monstruosa del recuerdo. Como en la secuencia final de El Perfume, cuando Grenouille libera el gran aroma que ha conseguido, la fragancia que él no puede tener en su piel pero que ha construido en busca de una identidad imposible.

Valeria planteó entonces como el final de la película le parecía un tanto fácil. Los fotógrafos rebeldes entran en los edificios y desde las terrazas lanzan fotografías, abajo las autómatas las observan y comienzan a recordar, los militares del partido Nueva Ciudad intentan detenerlos, pero los autómatas se resisten, *la memoria ha vencido al olvido*. Pero Valeria se pregunta, porqué no lo habían hecho antes, qué se los impedía. A partir de esto comencé a reescribir secuencias anteriores a este evento, buscando mostrar como ese *archivo arrojado* tenía una preparación puntual en la que los fotógrafos lograban determinar quienes vivían en qué sectores de edificios y cuales recuerdos debían llevarles, debían encontrar fotografías de los álbumes personales de aquellas autómatas.

Pero pensando en lo monstruoso del acto de recordar, Lukas señaló que sería posible que muchos se mataran entre sí, ya que a su lado podrían tener a un antiguo enemigo o enloquecidas sus cabezas, sus cuerpos podrían estallar en acciones desenfrenadas. Federico, personaje que construimos como líder de los fotógrafos rebeldes y a quién habíamos dado el valor de un héroe sin mancha, debía vivir dentro de si esa contradicción y preguntarse dos veces lo que iban a hacer, antes de entrar en los edificios. En medio de la conversación escribí unas posibles líneas para él a manera de monólogo: *ahora vendrá de nuevo la oscuridad que trae el saber quiénes somos, pero sólo en esa oscuridad, creemos que todo podrá cambiar*.

Sin embargo el final no tenía solo problemas y preguntas en esta secuencia. De manera paralela a este caos con las fotografías, en uno de los cubículos de los edificios, Roberto ingresa buscando a María José para que le dé respuestas sobre aquella fotografía y le propone que salgan de allí. El diálogo y las acciones no convencían aún a los actores y nos preguntamos cuál de los personajes debía morir y porqué:

**SEC. 145. EXT –EDIFICIOS. NOCHE**

Roberto continúa allanando los cubículos hasta que en uno de ellos encuentra a María José tirada en una cama conectada a unos audífonos. María José lo mira con ojos extraviados, Roberto-1681 le enseña la fotografía del niño de la llave con su madre.

**ROBERTO-1681:**

Esta imagen no me deja dormir, y usted conoce las palabras que contiene esta fotografía.

María José agacha la cabeza. Roberto-1681 le levanta la cabeza y le coloca la fotografía en las manos.

**MARÍA JOSÉ:**

Porque ese eres tú, y esa es tu madre...

Roberto-1681 no le quita la mirada de encima y luego se toca la llave en su cuello.

**ROBERTO-1681:**

¿Y dónde está ella, a dónde se ha ido?

**MARÍA JOSÉ:**

Quién sabe, quizá la hayas matado sin darte cuenta...

[..] La gente huye de los patios, hombres de overoles negros intentan detenerlos disparando sus fusiles y otros entran en los edificios. [...]

En el cubículo, Roberto-1681 levanta a María José y le entrega una pistola.

**ROBERTO-1681:**

Toma esto. Quiero que salgamos de aquí. Afuera hay vigilantes por todos lados

Roberto-1681 camina hacia la puerta. María José se queda sentada en la cama observando el arma.

**MARÍA JOSÉ:**

Sé quién eres. Como los más terribles demonios, eres hijo de un buen hombre.

Roberto-1681 se acerca de nuevo a María José.

**MARÍA JOSÉ:**

Yo conocí a tu padre. Éramos unos apasionados por las fotografías. Ahora no hay un tiempo que habitar por muchos relojes que veas por todas partes. Las imágenes son la materia de la memoria, y ya no existen así que mis palabras son tan huecas como las balas de un arma automática...

María José suspira.

**MARÍA JOSÉ:**

...Estériles, no se a que reflejo obedezcan ahora, no sé ni siquiera cómo puedo hablar. El final se acerca pues los asesinos no tienen ningún recuerdo entre sus entrañas que los detenga, Y tú eres uno de ellos.

Se escuchan ráfagas de disparos. Roberto-1681 jala a María José hacia al corredor donde están tirados los cuerpos de dos de los asesinos con los que irrumpió en los edificios y cinco paramédicos. Roberto los mira perplejo y luego gira hacia María José que le apunta a su cabeza. Con una mueca de llanto María José dispara una, dos, tres veces a Roberto-1681. Roberto-1681 cae, sin dejar de mirar a María José.

*(Guión La Llave de la Memoria, páginas: 194-198)*



Valeria Wills y Lukas Bravo en un ensayo de la secuencia 145. Fotografía: Duván Londoño.

Así mismo los actores me propusieron que debíamos hacer más extenso para la película, el tiempo que transcurre entre el atentado fallido que acomete María José a Roberto-1681 y su reencuentro en el final de la película. Mientras que María José es llevada a los edificios ¿dónde se refugia Roberto? Era necesario pensar tal lugar, pues era el

momento preciso donde el recuerdo debía hacerse pesadilla ya no por los recuerdos que lo invadían sino por la culpa al haber matado a tantos fotógrafos.

Luego elucubramos que sería posible que él fuera tomado preso por los fotógrafos del Sector 8 y que no sería descabellado pues esta secuencia del disparo fallido acontece en las periferias. Yo recordé una anécdota que alguna vez había escuchado y se las planteé. En el tiempo en que las CAP (Comandos Armados del Pueblo), grupo de milicias urbanas del ELN, controló por completo algunos sectores de la comuna Trece, fue capturado un violador de menores. El grupo de milicianos debía decidir con la gente del barrio qué hacer con esta persona. En un terreno despoblado, en una casucha a manera de calabozo permanecía encerrado el infractor. Afuera, el comandante, sus lugartenientes, la esposa del susodicho y decenas de personas discutían. El comandante propone el destierro. La gente siente que no es lo mejor, que este hombre seguirá cometiendo más violaciones en el sector al que vaya. La esposa lo único que pide es que le entreguen el cuerpo. Al caer la tarde, el comandante ordena a uno de sus soldados que asesine al violador, pero que sólo le dispare en el cuerpo.

Pensamos entonces que construir un acontecimiento como este, donde Federico tuviera que decidir por la vida o la muerte de un victimario, sería poder poner en juego los valores de Federico, el encuentro entre víctimas y victimarios, donde la venganza aparecía de nuevo como tema, o quizá se diese un momento de perdón para un guión escrito sin ningún tipo de treguas. Y esto a su vez me lleva a mí a preguntarme desde qué lugar del poder construí esta historia o desde dónde lo pienso. Foucault (1977) considera que “la dificultad para encontrar formas de lucha es que no entendemos en qué consiste el poder [...] la teoría del Estado no se agota en el campo del funcionamiento del poder”, y se pregunta ¿Quién ejerce el poder? ¿Dónde lo ejerce? Planteando finalmente que es necesario

Saber bien hasta dónde se ejerce el poder, por qué conexiones y hasta que instancias, ínfimas con frecuencia, de jerarquía, de control, de vigilancia, de prohibiciones, de sujeciones. Nadie es titular de él, y sin embargo se ejerce siempre en una determinada dirección, con los unos de una parte y los otros de otra (1977)

Volviendo sobre la secuencia 145 nos preguntamos si era necesario que María José o Roberto-1681 murieran. Para María José matar a Roberto-1681 podría pensarse en un momento como aniquilar a quien tanto quería, en vía de que Roberto era lo máspreciado para Fernando, y en su presente podría ser lo único que a ella le queda de

Fernando, su gran mentor. Sin embargo para Lukas y Valeria era clara y coherente la idea de que este personaje muriera, ella tenía que sufrir el vacío de su absurda venganza. Para Lukas era una metáfora perfecta de la violencia en nuestra ciudad, un caos bélico donde el peso del mundo destruye las causas, y señala que a su vez Roberto-1681 está inmerso en un vacío, dos personajes que intercambian sus roles de víctimas y victimarios pero aun así no encuentran redención. Esto lo explica proponiendo algunos cambios en los diálogos de la secuencia, donde Roberto-1681 no logra recordar a su padre (no sabe que fue abandonado) y luego pregunta por su padre (quién era) y descubre que fue asesinado. Desde allí quiere saber porqué y quiénes lo asesinaron y es consciente de que fue abandonado, que su pasado también carga un tormento y que su búsqueda de lo sucedido, pareciera había sido en vano. Olvido y memoria no son suficientes ya. La distopía ha sido vencida parcialmente afuera, con la lluvia de fotografías, pero en ellos no queda más que el vacío.

Valeria por su parte reescribe los diálogos de la secuencia de la siguiente manera:

**Roberto:**

¿Cómo lo sabes? ¿Quién era mi padre?

**María José:**

Tú no tuviste padre. Fernando era un fotógrafo y fue él quien me enseñó a mantener los recuerdos, a guardar las imágenes, a disparar una cámara. No como usted.

**Roberto:**

¿Quién es Fernando?

**María José:**

Él también quería vencerlos, él también tuvo un arma pero no como usted. Él creyó en nosotros, en la memoria. Él soñaba con usted, no con la máquina que es ahora, con usted cuando era Niño.

**Roberto:**

Yo no... ¿Yo lo conocí?

**María José:**

Ahora no hay tiempo que habitar, no hay imágenes para la memoria. Te conozco como te soñaba tu padre. No sé ni siquiera cómo puedo hablar, los asesinos no tienen ningún recuerdo.

*-María José toma el arma-*

**Roberto:**

Yo no recuerdo a Fernando, él no estaba ahí... yo siempre traté de recordarlo, no sé quién es. ¿Dónde está mi padre.

**María José:**

Siempre estuvo ahí hasta que lo mataron hombres como usted y no nos dejaron sino las fotos y después vinieron por ellas también, como todos, como siempre. Eres uno de ellos, no me queda nada. No está Fernando, ya no existe.

**Roberto:**

Yo no soy uno de ellos... no.

**María José:**

No tienen ningún recuerdo, no importa, yo no puedo recordarlo.

¿Qué tiene para decir este fragmento de nuestra imaginación sobre la realidad que vivimos? ¿Cuán impactante ha sido la historia vivida en nuestra ciudad y en nuestro país como para no poder ver un final distinto, una reconciliación, un perdón entre víctimas y victimarios? Sobre la posibilidad de un final feliz para nuestra ciudad y para la película volveré en el siguiente capítulo, cuando abordo esta pregunta por la venganza con el resto de los departamentos creativos.

Uno de los momentos más interesantes que viví en el campo fue una entrevista que sostuve con Valeria Wills. Se trata de una entrevista imaginaria entre el personaje *ireal*, María José, y yo como autor. El proceso total de la etnografía implicó para mí reconocer los límites de mi imaginación, la necesidad de que fuese completada por los otros. Sediento por colmar los espacios de oscuridad que albergaban ese universo escrito pude preguntarle a mi personaje por detalles de su historia que no me eran aún claros. En un momento de este divertido juego, excitado por todo lo que ella estaba viviendo, le dije que me sentía como el doctor Frankenstein pudiendo sostener una conversación con el hombre-monstruo que había creado. Algunos elementos debían ser ajustados para que el espectador comprendiera por qué uno y otro se reconocen y cuál es la fuerza que puede tener el que finalmente María José asesine a Roberto-1681. Entre Valeria y yo pensamos rápidamente en situaciones para que María José y Roberto-1681 se hubiesen visto en la infancia, era necesario ese cruce de miradas: el día de la Primera Comunión fue lo primero que plantemos pero nos pareció muy forzado, no había manera de darle verismo a tal encuentro; un partido de fútbol, de igual forma no cumplía con la relación causa efecto entre secuencias como para atarla; o quizá en una secuencia que yo había reemplazado en una de las primeras versiones del guión: allí

María José iba con su madre al centro por el vestido de la Primera Comunión, pero cómo iba a saber la niña de quién se trataba. Ninguna nos satisfizo, pensamos que debía ser más simbólica, aquí aquel encuentro entre creador y obra nos dio una gran luz, debía ser vía el relato oral, la apropiación de una pasión, de parte de María José hacia Fernando:

**Germán:** ¿María José, vos crees en la intuición? ¿Parte de eso te lo dice la intuición? Si tú conoces a Roberto... ¿cuál es el sentimiento que tienes hacia él? Cómo te enteras que es Roberto?

**Valeria:** Tengo la intuición de cuando él mira la foto, cuando él recoge la foto y miro como la mira. Y cuando está ahí en la habitación y me pregunta, con tanto deseo quién es y quién es esa.

**Germán:** La intuición está ahí y sólo se confirma en el momento de los edificios. Digamos que es así, tu sabes de Roberto por Fernando, tu sabes lo importante que para Fernando es Roberto, pero yo te voy a decir de que tu te enteras de que él es Roberto cuando tu disparas y fallas, de alguna manera si tu fallas en el disparo tiene que ver con eso, con que tu descubres quién es él. ¿Qué sientes por Roberto antes, sabiendo cuanto lo ama Fernando, y cuál es quizá el sentimiento que te produce después de que sabes que es él, en ese momento del disparo?

**Valeria:** Es más el sentimiento hacia Fernando y como lo que queda en el recuerdo de él, pero también sé que Fernando no estaba con ellos, y con los que eran como Roberto, con los asesinos, él no quería estar de ese lado, entonces es también como por qué se fue para allá Roberto, en qué momento él también se dejó llevar, porque siempre está esa pregunta, qué fue lo que nos separó de ellos, cuando nosotros decidimos huir o quedarnos a cierto lado y los otros se fueron dejando llevar. Y ella ya no ve ese Roberto de Fernando y menos después de matar a Julián, y yo sé que Fernando tampoco lo hubiera querido así. Y tal vez Fernando también lo hubiera hecho si hubiera matado a Julián.

La búsqueda conjunta que hacemos de una situación que de mayor fuerza al gran acontecimiento de la película, el encuentro entre dos entrecruzados víctima y victimario, dimensiona a su vez otros sentimientos del personaje pero a su vez habla del cumulo de decisiones y formas de interactuar que Valeria, como habitante de la ciudad, carga. La venganza es posible y valida en tanto no hay otra vía de resolución y los argumentos sobre los coetáneos, claman por pagar con la misma moneda por la afrenta. Finalmente nos vamos acercando a cómo resolver en situaciones el motivo que estamos buscando:

**Germán:** Entonces para ti quién es Roberto, antes que nada suceda?

**Valeria:** Una historia...

**Germán:** Una simple historia o llegó a ser alguien querido para vos...

**Valeria:** Es algo de magia también, pues siempre las historias me encantaron, las imágenes, los cuentos, lo que alguien contaba de una anécdota, todo y las fotografías empiezan a ser eso, como una historia, cada

recuerdo, y Fernando tenía tantas fotografías, pero hay una que empieza a contar una historia bien larga, y todo lo que hace un niño, y dónde juega, juega a la pelota y tiene amigos, entonces, es ver que si, como alguien importante para él, pero esa etapa en la que estábamos con la fotografía esa era una historia contada a partir de fotografías, pero lo alcanzaba a querer, porque nunca Fernando nos dijo es él, es muy importante, no, eran las escenas que iban pasando. Y era como intrigante a la vez pero algo más de de maravilloso y de saber ahora qué vio o ahora qué fue a ver de Roberto.

A partir de esto pude reescribir un par de secuencias y lograr mayor síntesis en el guión. Uno de los problemas que con mayor ahínco señaló el grupo, fue lo extenso de la historia y como por momentos me perdía en detalles que no daban avance a la historia. Al extraer del personaje estas sensaciones, nuevas para mi, fui consciente de que la función de María José en el pasado, cuando aprendía fotografía con Fernando, era encantarse de aquel Roberto niño, a través de imágenes, para luego tenerlo en frente y enajenada, asesinarlo. Insistí entonces por los motores de la venganza que yo creía conocer pero que necesitaba ver cómo eran desplegados en la imaginación de la actriz:

**Germán:** Vamos a hacer un viaje como con ese cuento en esa tridimensionalidad del personaje, hacia lo psicológico pero no vamos a pensar en las características sino que vamos a hacer un viaje por la psique del personaje. Dicen que por mucho que uno quisiera volver al pasado uno ya no es ese que fuimos. Entonces quiero hacer un doble ejercicio: te pongas cuando tenías diez años y me cuentes el asesinato de Fernando, ese día qué paso; y luego me hable esta María José actual sobre el mismo evento.

**Valeria:** estábamos ahí con Julián y con todos los demás que íbamos a hacer la primera comunión, y yo lo que más esperaba era que llegara Fernando, con el miedo de la ostia, pero lo que quería era que llegaran a tomarnos las fotos, y él todavía no había llegado y ya estábamos en la Primera Comunión, hasta que escuchamos mucha bulla, como unos tiros, no se qué y todo el mundo corrió afuera, corrimos, todos los niños, Julián, yo, y era Fernando y que lo habían matado y no sabíamos quién ni por qué, y porque no había llegado a la primera comunión y por qué no estaba adentro, y quién lo había venido a matar, estaba muerto y nada más, y nada más quedaba la foto y yo me la lleve.

**Germán:** bueno, cambio de disco

**Valeria:** a mí no me gustaba mucho como eso de la Primera comunión y la misa, y todas esas cosas que mi mamá decía iban a cambiar con la PC, pero no creía mucho y tampoco fue así, y menos por lo que pasó ese día. Estaba todo listo, toda la gente y los niños, y escuchamos los disparos, en el barrio siempre se escuchaban disparos, pero uno dentro de los juegos y las calles sabía que si había balacera para la casa y a mirar por los laditos si la mamá no se diera cuenta, pero nada más. Toda la gente corrió, y vimos que lo habían matado, y tenían que ser ellos, los mismos que habían matado a tantos otros, y los mismos que después nos hicieron salir. Pero Julián y yo no sabíamos en qué estaba Fernando, ni de dónde venía ni por qué le habían hecho eso.

**Germán:** ¿Y qué representa ese evento para ti?

**Valeria:** como sentir otra perdida del papá, pues porque primero estaba mi papá pero se va, sin más, después de que se compartían cosas, duro recordar momentos bonitos, y después llega Fernando que también nos enseña y nos da como esa oportunidad de compartir con alguien, que está ahí para nosotros, para mostrarnos como esos recuerdos... y de pronto también se lo llevan pero ahora es en serio, no se fue porque quería sino que se lo llevan. Y es pensar también pensar el por qué hacía fotografías y por qué vamos a tomar fotos nosotros. Y también queda eso, yo siempre he deseado saber quiénes fueron... y por qué a Fernando.

**Germán:** ¿Qué se mueve en vos? ¿cómo sos capaz de querer acometer una venganza cuando cargas en vos una muerte tan hijueputa como la de Fernando y quizá la visión y la visualización de un montón de muertes más? ¿porqué sos capaz de vengarte? ¿porqué queres más muerte?

**Valeria:** porque nos están matando a nosotros. Porque mataron a Julián y si no me matan a mí me van a borrar la cabeza, entonces que importa, esperar qué o esperar a qué... es como lo único que hay que hacer

**Germán:** pero estas huyendo de ese gran proyecto del que haces parte y es hacer que la gente recupere la memoria...

**Valeria:** ¿pero cuándo? ¿Y después de que maten a cuantos? Y es que ya mataron a muchos, y mataron a Julián. Es como qué, cuando maten a quién es que vamos a decir *ahora si vamos a responder* ¿Cuándo maten a Federico?... Si cada vez quedamos menos.

Esta entrevista la realizamos en mi casa. Estaba impávido ante el rostro que tenía en frente. La ficción se hacía realidad, me sentía en el *verdadero campo*, quizá en una de las laderas de nuestra ciudad, pudiendo preguntarle a una de tantas víctimas que allí habitan sobre lo que había sucedido después de un genocidio. Movido por esa fuerza, instigué a mi personaje a que ahora me hiciera preguntas. Pero en ese momento la magia se rompió y me habló como la actriz que era, y me solicitó información que requería para comprender a su personaje y un poco más la estructura de la historia. Sin embargo algo más sucedió cuando me vi recordando los puntos de partida de algunas de estas decisiones:

**Valeria.** Empieza la toma paramilitar en las comunas [los reinsertados vuelven a quitarse el velo de la supuesta tregua] y eso se empieza a salir de las manos, en qué momento esto está articulado al partido Nueva Ciudad o desde siempre.

**Germán.** Hay dos imágenes que a mí me asustan mucho, cuando empieza a salir todo el pacto de Ralito, entonces dicen que toda la cúpula política del país se articula a la cúpula militar de los Castaño y etc., y ya nosotros empezamos a confundir fechas entre lo que vimos y lo que pasó, pero la imagen que a mí me impresionó fue ver a Mancuso cuando entra al Congreso de la República y todos lo aplauden y todo el discurso del man fue una cosa super fuerte. Y el guión se la juega a pensar en que ellos [los paramilitares] realmente pueden tomarse todo el poder, y hay otra cosa en el guión, y es nosotros nunca hemos vivido una dictadura, a lo que ha vivido el Cono Sur, el guión quiere jugársela por pensar una dictadura así, pero no porque me parezca un modo ideal sino que peca mi ideal de izquierda o no

tanto de izquierda, sino más social, lejos de cualquier tinte, de que exista un otro constituido, existe la dictadura, existe la periferia, pero eso tampoco es así, nuestro país no está dividido entre quien tiene la dictadura y quien recibe el palo, sino que en eso otro se cocina un poco como eso, yo idealizo ahí un poco la periferia, como el bando bueno de la película, buscando matices, buscando un lugar a reivindicar y desde ahí alzarse contra la dictadura. Como ese monstruo es de tantas cabezas era más fácil también como buscar dos bandos y que uno de ellos pueda reaccionar y decir algo, en ese juego de la ficción.

Como realizador tenía aquí una respuesta a los lugares expuestos por Osorio y de otro lado por Zuluaga, acerca de lo que pudiera ser el cine colombiano y las historias a las que debía apuntar (ver página 51, 52). Los argumentos planteados por este par de autores me parecen validos. Reconozco en el cine la necesidad de hacer una crítica vertical al estado de cosas en el que vivimos pero de igual forma pienso que se deben abrir nuevas formas visuales y acercamientos temáticos para llegar a otras historias que den cuenta de nuestra realidad nacional. El elegir en este caso la ciencia ficción es quizá un paso en procura de ello. Pero veía la necesidad de contarlo a través de una aventura cargada de héroes en la medida en que veía necesario esa comunidad imaginada que hiciera contrapeso a las crueles hostilidades que han recibido diversos grupos urbanos y rurales por parte de los distintos ejércitos y en este caso particular, por parte de los paramilitares, que reconocidos como agentes políticos hicieron públicos sus desmanes y no hubo lugar allí para que las víctimas superaran el lugar de sufrientes escuchas. En pos de no entablar un relato que se fascinara por la violencia, que fuese masculino y protector enmascarado del status quo, destruimos en el relato a los mismos héroes y llevamos la realidad a su más extremo y caótico lugar de oscuridad.

### **Reescribir, comprender, sintetizar**

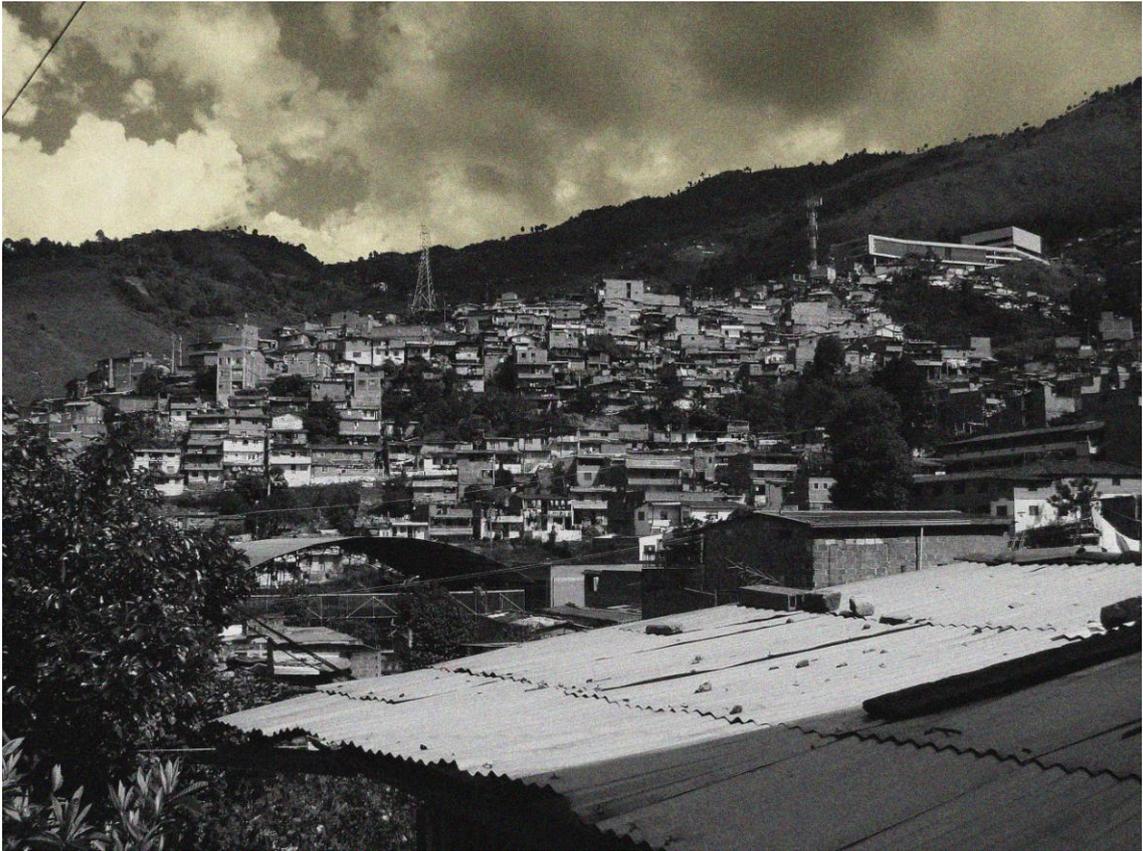
Al iniciar el proceso de campo llegué a sentirme atormentado por la manera como había decidido abordar el tema de la memoria y la violencia en Medellín, dudé en el camino que había tomado, y pensé que podría ser más valido ir hacia los personajes reales, a los sucesos, sin que las ficciones mediaran. Sin embargo, el lugar desde el que me situé para construir este ejercicio tenía como constante ese espacio de discusión colectiva sobre las ficciones que nos llevaban a lo real, y las discusiones sobre el guión que nos llevaban a fragmentos de sus experiencias, que busqué metodológicamente intensificar. Sentía, como la re-elaboración de cada una de las secuencias, me permitía observar cómo, en palabras de Riaño “La memoria, en términos de práctica cultural, sirve de

punte entre el individuo y la colectividad para facilitar procesos de construcción de identidad” (Ibíd.: xliv). Es Aquí donde las exigencias de la misma dramaturgia, aunque se invalidan con lo que realmente puede suceder en lo “real”, se convierten a su vez en maneras de pensar y tomar distancia de los hechos.

Durante las sesiones de trabajo fue evidente el choque en la manera como yo pensaba la periferia y el que el equipo tenía. Se hizo necesario que personajes como Federico, fueran reconstruidos en sus contradicciones y este líder perdiera un poco su carácter de héroe. El guión salta las polaridades del cine clásico creando personajes ambivalentes, como el cambio radical de roles que sufren María José y Roberto-1681. Pero no todos tienen esta tridimensionalidad. Como gran salvador, Federico es el héroe de izquierda que logra con su ejército devolver la memoria. Es el *cura guerrillero*, marca de mi impronta, de mi ciudad soñada y que he defendido hasta hoy desde lugares menos polarizados. Pero esto se transformó con este trabajo. Quiero matizarlo en su figura y enfrentarlo a una cuestión. ¿Qué pasará cuando todos vuelvan a recordar? Fue importante ese reconocimiento: exaltaba a la periferia para colocarme en el lado opuesto de los paramilitares, que eran para mí los asesinos pagados por las élites. Pero además ausencias y juegos en la historia, señalados por el equipo, reclamaban una versión de la memoria en la que estas periferias también fuesen puestas en situación, en crisis.

La ambigüedad que traspasa estas dinámicas del recuerdo y del olvido sugiere las tensiones que rodean la cotidianidad en una sociedad en la que las lógicas y referentes culturales de la “guerra” han llegado a ocupar un lugar central. Según esos referentes el poder y el reconocimiento se obtienen efímeramente por medio del control de las armas y los territorios. Sin embargo, estas dinámicas de guerra también se entrelazan en la vida diaria y, aunque los actores en conflicto controlen físicamente los territorios y la circulación, las comunidades continúan dándole a su entorno de vida y “controlándolo” por medio de la memoria (Riaño, 2006:113,114).

Así, lo que me entregan las visiones de Lukas Bravo y Valeria Wills son otras memorias que coinciden y/o debaten las mías. Esto mismo sucederá con el resto del equipo, sus memorias enuncian desde otros lugares y otras maneras, aun cuando con algunos sea contemporáneo o hayamos compartido los mismos territorios. En el siguiente capítulo, continuó explorando estos encuentros, de igual forma desde la dramaturgia pero con mayor acento en el trabajo formal con las imágenes.



## CAPÍTULO VI

### LA CIUDAD DEL OLVIDO, LA CIUDAD DEL RECUERDO

La mejor manera de desarrollar nuestras fantasías sobre lo que puede haber y puede ocurrir en un jardín que no podemos ver más allá de unos altos muros debe de consistir en narrar historias que expresen nuestras intuiciones, nuestras esperanzas y nuestros miedos sobre ese jardín invisible.

Orham Pamuk, *La Sorpresa de Şirin*

Yo sería uno de los que iría a esos edificios... y me sometería al olvido por voluntad propia.

Guillermo Zapata, *socialización ciudad del recuerdo* (junio de 2011)

#### **Introducción**

Enemigo del psicoanálisis pero no de la narrativa, siento que poner en palabras la experiencia me ha sencillamente salvado, permitiendo a través de cuentos, bocetos y guiones sobrevivir a la historia y a mí mismo. Cuando me vi en problemas con la *cannabis sativa* decidí detener su consumo y retarme a escribir una serie de trece cuentos que en principio llevaron el vulgar título de *Trece cuentos para fumarme un bareto*, pero que gracias a un cercano amigo terminaron bajo el título de *Y los humos permanecen*. Antes que pensarlo como una actividad terapéutica vía la escritura, al termino de tal empresa quedé maravillado ante un par de cuentos en los que lograba enunciar la posición en la que me encontraba frente a la zona popular en la que me había criado y además pensar en las consecuencias que había tenido para mí el conocer de vista o de oídas las tristes historias de tantos muertos y en especial las de mis primos segundos Felipe Barrera y Armando Álvarez. El primero fue asesinado hace once años en la acera de su casa, justo al lado de donde aun vive mi abuela en el barrio Popular N.1. A partir de recuerdos vividos y situaciones construidas en mi imaginación pude dialogar con él y bajo la metáfora de un balón de futbol que los dos rescatábamos de la quebrada en la que de niños jugamos, despedirme de esa persona que hoy quisiera estuviera aquí para sabernos en estos caminos de la vida:

A lo misión imposible el primo empezó a correr el balón con el palo, hasta un punto donde yo lo cogería con las manos. En el segundo intento el palo

no resistió y yo no fui hábil para aprovechar el poco de distancia que lo habíamos corrido... esquivando un poco el remolino, el balón se fue, como si automáticamente buscara el gol:

Pipe me miro como un culo, ¡*Giievón!* me decían sus brazos que hacían círculos contra el aire, y su boca eran puros insultos que se quedaban entre los dientes.

Las segundas oportunidades son más paranoicas.

En un bordecito de cemento que salía un poco de los muros de contención que empezaban a dar la forma al túnel, el balón se volvió a quedar atascado. Esta vez no había mucho tiempo, una pequeña represión de agua o un chorro de una casa un poco más fuerte, como un tirar del baño dos veces seguidas, harían que el balón amarillo hiciera parte del telón negro y gigante que rugía al fondo. Con el mismo impulso de la rabia que tenía conmigo, Pipe se fue con los pies de puntas y recostándose lo que más podía al muro, intento coger el balón. Lo agarró, pero su equilibrio no fue realmente devuelto, así que resbalo y lo único que sus manos buscaron fue un lugar de donde agarrarse. No voy a decir que estuve frente a él, y como en las películas de finales dramáticos discutimos sobre el valor de la existencia, y que él al final quiso ofrecerme antes que su mano el balón, NO. El balón ya no lo vimos, Pipe tal vez ni siquiera lo toco y yo menos, lo único que hice, y no sé cómo, fue meter mis tenis como pude entre el agua y hacer que agarraran el fondo, arrastrar luego al primo, que en segundos se había vuelto blanco como esa misma espuma de la cañada.

El ejercicio de visualización en papel de la película en el que trabajamos estos meses, parte de esta confianza en la narrativa como medio de comprensión de nuestras experiencias, como forma de abordar aquellas cosas que muchas veces pasan por el terreno de lo innombrable y que bien podrían entrar en el terreno de una terapia postraumática<sup>56</sup>, y a su vez se abre, y quizá por eso hice una cita extendida del relato *A un primo*, hacia un terreno de traducción de gran interés etnográfico que es el pasar de la imagen como texto a su configuración formal en sonidos, colores, plástica y movimiento. Yo tuve una experiencia de sufrimiento con la muerte de mi primo Felipe, utilizando elementos ficcionales construí una memoria literaria que a la experiencia inicial sumaba la posibilidad de una despedida, pero si esta fuese a plantearse como una película, aún faltaría otro paso, en donde se buscaría una coherencia plástica entre la idea y la imagen final producida en fílmico.

Intentando hallar pistas en la teoría antropológica para este trabajo sobre la creación de imágenes me encontré con análisis interesantes pero que partían de obras ya

---

<sup>56</sup> Entre los programas más llamativos sobre memoria y literatura en Colombia, destaco: *Retomo la palabra*, proyecto de construcción literaria con excombatientes en todo el territorio nacional desarrollado por el CERLALC (Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina, el Caribe, España y Portugal y la presidencia de la República; y la serie *El jueves de la semana pasada* estuve en el evento *La voz de las víctimas*, organizado por el auspiciada por el Programa Víctimas del Conflicto Armado de la Alcaldía de Medellín: *Jamás olvidaré tu nombre*, *Me gustaba mucho tu sonrisa*, y *El cielo no me abandona*, realizados con víctimas del conflicto armado en Colombia.

elaboradas. Entre estos se encontraba René Girard (1984), quien en su libro *Literatura, mimesis y antropología* pasa revista a autores como Camus, Dostoievski y esto de alguna manera era la ruta seguida por los estudios literarios que desembocan en los estudios culturales. De forma paralela, como un estudio post, en el caso del cine, se encontrarían los *cinema studies*, pero en ninguna de la literatura hallada el presente de la creación era el punto de análisis. Sus preguntas, sin embargo, estaban en el centro de lo que yo podría pensar era mi eje de trabajo: cuál es la relación que se teje entre la experiencia cultural y la producción de una obra artística, hasta donde este background teje una línea unidireccional entre la estructura social que es traducida de forma mimética en la obra y cuál era el peso puesto allí al estilo y la originalidad.

Ante la discusión quien brindó mayor claridad a mi búsqueda fue Bordieu quien planteaba una estructura de análisis a manera de mapa, del campo de tensión en el que se encontraba la obra, en oposición a teóricos formalistas que se quedaban en uno de los extremos de la discusión: para unos la obra era independiente a plenitud de su contexto de producción, mientras que para otros, la obra de arte era producto absoluto de la cultura en la que se producía: la obra no era más que una evidencia del momento en que fue dada. En su crítica señala:

El desafío que las estéticas formalistas, que sólo pretenden conocer la forma en la producción y en la recepción, lanzan a la sociología está superado: el rechazo que la ambición formalista opone a toda especie de historización se basa en la ignorancia de sus propias condiciones sociales de posibilidad o, más exactamente, en el olvido del proceso histórico durante el cual se han instituido las condiciones sociales de la libertad respecto a unas determinaciones externas, es decir el campo de producción relativamente autónomo y la estética pura que éste hace posible. El fundamento de la independencia respecto a unas condiciones históricas, que se afirma en unas obras surgidas de un propósito puro de la forma, reside en el proceso histórico que ha llevado a la emergencia de un universo capaz de proporcionar a quienes lo habitan una independencia semejante. (Bordieu, 1997:71)

En oposición planteará que:

[...]que cada autor, en tanto que ocupa una posición en un espacio, es decir un campo de fuerzas (irreductible a un mero agregado de puntos materiales) que asimismo es un campo de luchas que trata de conservar o de transformar el campo de fuerzas, sólo existe y sólo subsiste bajo las coerciones estructuradas del campo (por ejemplo, las relaciones objetivas que se establecen entre los géneros); pero también afirma la desviación diferencial que es constitutiva de su posición, su punto de vista, entendido como perspectiva tomada a partir de un punto, tomando una de las posiciones

estéticas posibles, actual o virtualmente, en el campo de las posibilidades (y tomando así posición sobre las otras posiciones). (Ibíd.: 64)

En este caso la base para el diálogo es una historia que se pregunta por la importancia del olvido y la memoria en la ciudad de Medellín. Y si bien no se trata de la construcción individual y grupal de la historia, a manera de una dramaturgia colectiva como lo señalaba en el capítulo anterior, es la puesta en debate de tópicos narrativos que cruzan la experiencia personal de cada uno de los participantes a través de la búsqueda de respuestas formales para la consecución del universo de la película.

Así, de estos dos grandes temas generales (olvido y memoria) pasamos a otros como la percepción que tenemos del tiempo contenido en la historia de nuestra ciudad, la resolución de lo político vía las armas, la venganza como acto legítimo, y las posibilidades que como comunidad tenemos de un horizonte pacífico. En este capítulo propongo un viaje por estos debates, donde forma y contenido, concepto e historia personal terminan tejiéndose o por lo contrario, abriéndose a un choque que pareciera no llegar a algún consenso; momentos como la elección del color de la ciudad futura, por ejemplo, nos llevaron al color con el que veían su pasado y el pasado de la Historia de la ciudad, así como a pensar el tiempo (como cronología) que han tenido diversos hechos en Medellín y la relación que entablan en su propia historia personal y sus líneas de acontecimientos:

Hay otro plano significativo. Estudiar la construcción y transformación de memorias sociales implica trabajar con procesos fluidos, con límites cambiantes, con actores que se van formando y transformando, con escenarios y marcos interpretativos siempre en proceso de (re)construcción. Cuando los procesos con los que se trabaja son contemporáneos, cuando se están observando fenómenos en curso, a la fluidez de límites de los protagonistas y de sus estrategias se suma la fluidez del tiempo en su dimensión subjetiva (Jelin y Kaufman, 2006:186)

### **El color del olvido**

Desde la lectura del guión muchos de los participantes vieron como algo poco verosímil una ciudad destruida como la que habíamos planteado. Yo no me lo esperaba y esta fue la primera discusión que tuvimos entre todos los de la plenaria ¿Por qué una ciudad como Medellín en el 2022 iba a verse como la caótica ciudad de Los Angeles en Blade Runner (Rydley Scott, 1984) o peor aún como el desierto de Mad Max (George Miller,

1979). Una de las secuencias descriptivas de la película, a manera de ejemplo, muestra el lugar donde los sicarios encargados de asesinar fotógrafos son entrenados:

**SEC. 47. INT. BODEGA. DÍA**

El sonido de la alarma continúa.

Una gran bodega a media luz.

La alarma se detiene. Se escuchan decenas de gemidos sexuales de hombres y mujeres. De nuevo la alarma. Luego silencio y de nuevo los gemidos sexuales, luego la alarma, silencio.

Se encienden unas intensas lámparas, de nuevo la alarma y se observan treinta camas donde en cada una, un hombre y una mujer follan, conectados a audífonos que levantan sus cables hasta el techo. No hay besos ni caricias, solo penetración, los cuerpos que chocan con violencia.

Cuatro paramédicos igual que todos con grandes audífonos, levantan a las mujeres y las sacan por una puerta al fondo, atravesando un lugar con cuatro (4) piscinas sin agua y perdiéndose a través de la luz de unas ventanas por donde entra intensa la luz del sol:

Las piscinas sin agua están bajo el techo de una inmensa bodega. En cada una, grupos de diez (10) niños y adolescentes agrupados por edades, siete, doce, quince y diecinueve, todos conectados a transistores en las paredes de las piscinas que van a audífonos en sus cabezas.

Afuera de cada piscina un computador con UN (1) UNIFORMADO operándolo y en el lado opuesto otros DOS (2) HOMBRES UNIFORMADOS que digitan códigos sin parar que escuchan a través de sus audífonos frente a una pantalla más grande.

Se escucha una alarma. De nuevo el sonido agudo de los edificios.

El dedo de un uniformado hunde una tecla verde.

Los niños se miran entre sí.

Comienzan a combatir cuerpo a cuerpo.

Se escucha a alto volumen códigos numéricos a través de los audífonos de los paramédicos.

**SONIDO AUDIFONOS:**

831.8, 831.8, 831.8 Eliminar pesadillas, eliminar sueños, descansar en lo más profundo, transformar energía neuronal en energía cinética, trabajar para ser la gran ciudad...

Desde que habíamos escrito los primeros borradores de la película, Camilo Pérez y yo, queríamos trabajar desde un universo distópico, pues nos parecían demasiado kitsch aquellas películas de bajo presupuesto que intentaban emular un futuro de sofisticada tecnología<sup>57</sup>. Pero no teníamos otra explicación que justificar que la ciudad no podía ser un gran Edificio Inteligente: nuestra respuesta no era más que un rechazo a la propuesta modernista que desde principios del siglo XX había destruido la memoria arquitectónica

---

<sup>57</sup> Ante esta desventaja técnica llamó mucho nuestra atención la manera brillante en que Rivera había solucionado esto en su filme *Sleep Dealers* (2006). Allí el espacio netamente tecnificado o robotizado tenía lugar en las imágenes visualizadas a través de una pantalla lo que le permitía hacer uso del 3D sin que éste, en la mayoría de los casos, tuviera que mezclarse con objetos reales.

de la ciudad (Giraldo, 2008). El equipo de trabajo nos estaba pidiendo allí mucha más argumentación. Mary Luz Cardona, la joven que coordinó el departamento de arte, comentó:

A eso era a lo que iba. Todas esas condiciones que nos están dando, de lo que hemos estado hablando a mi me parece que es un cambio muy drástico pero el 2020 me parece que está muy cerca y que realmente no va a cambiar mucho, entonces es más bien como la construcción de ese sistema opresivo, pero por ejemplo no me imagino grandes cambios en la vestimenta ni otras arquitecturas sino como lo mismo, esta misma ciudad pero sin grandes...pues unos nuevos elementos porque la tecnología va a seguir desbordada. Por ejemplo el uso de las máscaras y todo eso apunta a un futuro ya muy distante, como en el 2050, como la ubicación es el 2022, esto puede cambiar más a lo que dice Memo. Es como un futuro muy distante pero que en el futuro no se daría tan precipitado. (Sesión 2, 09 de abril de 2011).

¿Cómo proyectar un futuro cuasi post nuclear? En filmes como *Stalker* (Andrei Tarkovski, 1979) las condiciones están dadas por una guerra química que justifica el paisaje desolado en un momento y en oposición construye a la naturaleza realista que aparece posteriormente (el bosque de estepa), en un espacio imaginario donde es la mente de los protagonistas (los deseos que no logran controlar) quien crea lo que hay alrededor, columna vertebral de la historia. En *Avalon* (Mamuro Oshi, 2001) las ruinas posbélicas son el escenario virtual en el que los jugadores combaten pero a su vez esta precariedad comienza a corroer el mundo real, pues los habitantes de la ciudad viven es dentro de las proyecciones y no su propia realidad. Desde estos argumentos Guillermo propone que se piense entonces en sumarle al guión una motivación externa para lograr mayor coherencia con lo que visualmente se está proponiendo: “mira por ejemplo en Japón cuanto podría haber cambiado la cultura por un desastre natural y pasaron de tener una ciudad muy luminosa a tener una ciudad oscura”. Aquí se refiere al terremoto del 11 de marzo que sacudió el noreste de Japón. En el momento en que aparece el comentario yo lo resuelvo absurdamente diciendo que lo que podríamos hacer es simplemente mover las fechas que estamos proponiendo para el guión y que no estaría mal esta distancia entre el 2002 y un 2025 o 2030, pues Lukas Bravo el amigo que desde inicios del proyecto ha estado con nosotros, se está haciendo viejo y lo estará mucho más para cuando logremos los recursos para rodar el proyecto. Pero luego me doy cuenta que ellos no encuentran unidad, entre el pasado que estamos mostrando y el futuro, que son completamente distantes y es esto lo que los hace poco “reales”. Andrea complementa el comentario inicial de Mary Luz arguyendo: “lo que dice ella es como el

cambio de estéticas. Uno ve lo del niño muy documental y cuando llega lo otro lo ve muy Matrix, las piscinas, los audífonos...”. En ese momento, Ricardo Cordero, quien en la película interpretaría a Fernando López llamó nuestra atención sobre la percepción del tiempo y de los cambios en la ciudad y nos pidió nos pusiéramos en modo histórico:

Olmer: de pronto yo soy un poco contrario a lo que tu opinas [dirige su mirada y su mano a Mary Luz], por una cuestión muy sencilla, o no tan sencilla, yo vengo haciendo un análisis de la ciudad, cuando voy a otras ciudades del país yo me doy cuenta de las transformaciones, por ejemplo, ustedes las jóvenes generaciones no se acuerdan que por ejemplo en los ochentas no había agua en la ciudad, era normal que EPM no prestara un buen servicio de agua porque se estaba construyendo en infraestructura y en los noventas, era normal ver a la gente caminando descalzos en el barrio, yo vengo de una barrio clase media de Belén, obviamente ya murieron esas personas pero había gente de cuarenta, cincuenta años que no se ponía zapatos, por la sencilla razón de que no era su costumbre, estamos hablando del 75, del 80, era común vivir como en barrio pueblo.

Los más jóvenes del equipo lo miran sorprendidos. Este tipo de comentarios y las discusiones posteriores sobre diversos hechos claves acaecidos en la ciudad los llevaran a buscar distintas fuentes para saber qué pasó en sus entornos particulares, y a nombrar que además de sentir una ignorancia por el pasado de la ciudad, así mismo no se habían detenido a pensar cómo podría ser el futuro de Medellín. Ricardo continúa su argumentación, hablando de lugares que hoy no lograríamos imaginar lo que eran antes:

Ya en el ochenta, entra esta gran transformación de la ciudad y nos empezamos a aburguesar con el narcotráfico. Por ejemplo nosotros podríamos entrar a hacer una retrospectiva de lo que era Medellín antes del narcotráfico y con el narcotráfico. Y una persona te puede decir lo que era esta ciudad de pueblo.

Ya vienen los noventas, con la inversión social con este tramo y toda esta crisis y empezamos invertir en muchas cosas. Una persona que nació por ejemplo en los 60's ve abismal la transformación en veinte años de la ciudad. El metro nació en el 95, por ejemplo a mí me tocó que hasta el noventa estos pelaos punkeros tumbaban toda esta zona de la lavandería real, que eran puras casas, que ojalá tuviéramos ese registro, era muy diferente por ejemplo la Avenida Oriental para arriba y para abajo. Entonces hay un desarrollo que nosotros no lo percibimos pero es abismal: En tan solo cinco años uno ve cambios muy acelerados.

Estas preguntas necesitaban una respuesta. Era real lo que ellos me planteaban ¿Por qué no lo había pensando antes? En la primera sesión por departamentos trabajamos sobre los subgéneros de la ciencia ficción, recabamos sobre la idea de unidad cinematográfica y conversamos sobre algunos referentes. Con el departamento de fotografía y de arte fue

clave mirar fragmentos de las películas ya mencionadas: *Stalker* de Andrei Tarkovski (Rusia, 1979); *Avalon* de Mamuro Oshi (Japón-Polonia, 2000) y otras como *Cartas de un hombre muerto* de Konstantin Lopushansky (Ucrania, 1987). Yo insistía a partir de estas películas en paisajes semidestruidos, ruinosos. En una de estas sesiones Mary Luz nombró al fotógrafo local Juan Fernando Ospina y sus series de imágenes con las estructuras a medio hacer de lo que fue la construcción del metro de Medellín a inicios de los 80's. Esas imágenes habían quedado en mi mente desde niño. El centro de la ciudad, sobre todo desde lo que es hoy la estación Prado hasta la Avenida San Juan y el sector de Barrio Triste, parecían aquella Europa de posguerra en Alemania Año Cero (Rosellini, 1955) y otras películas proyectadas en 16mm que observé en la Universidad de Antioquia años después: concreto deshecho, arena, plásticos ahuecados por los que la gente se asomaba para ver una obra que no avanzaba, hierro, puertas y ventanas que ya no se abrían a ningún lugar. A todo esto se sumaba el caos de la mañana o de las tardes, las filas para tomar los colectivos hacia el barrio Popular y Santo Domingo, o los buses de Manrique los Balsos que iban hasta mi barrio. Pero esta destrucción en la película tenía otras intenciones de fondo.

El debate me creó una pregunta que me estaría dando vueltas durante todo el trabajo de campo: existe una percepción subjetiva del tiempo, y eso todos lo hemos experimentando, pero es increíble como la violencia hace que este transcurrir tome diversos matices. En este sentir el devenir, la percepción del cambio es fundamental: Recuerdo mis notas de campo cuando regresé a la ciudad para el inicio del trabajo de campo:

Llegué a Medellín en la madrugada. Eran las 4.30 de la mañana. No hubo tiempo para imágenes previas que me prepararan para entrar a la que fue en algún momento la capital industrial del país. Me desperté asustado en la estación del metro Itagüí, la primera del sur, después de 20 horas de viaje desde la frontera con Ecuador, y aun dormido tome el tren urbano. Mientras miraba a través de las ventanas del vagón la ciudad que despertaba a su sinfonía diaria, pensaba que el guión que escribimos no se podría desarrollar en ningún otro sitio de Colombia. El mismo afán modernista de nuestra ciudad, ha hecho que desde hace dos décadas, el código de la ciencia ficción sea el vehículo narrativo para muchos realizadores como yo. Empresas nacionales que se erguían bajo el grito del barco de vapor, echaron desde principios del siglo XX, los edificios de su pasado colonial abajo, y atentos a las últimas modas de Europa en cuanto a tecnología, arquitectura y consumo, construyeron edificios con estilos vanguardistas, que pasados los años, son pesados bloques que abren paso a nuevas tendencias modernistas, hoy mucho más minimalistas, pero igual de grises y mucho más atentas al control y la vigilancia: el sueño de la máquina que puede controlarlo todo.

Aún en la oscuridad cientos de personas marchan a las fábricas. No llevan uniformes, y en cada trazo de su maquillaje parece que las mujeres reclamaran su individualidad y un sentirse libres de la homogeneidad en que quiere hundirlas las inmensas puertas por donde se pierden sus apresurados pasos. La ciudad comienza su rugir temprano. Eso es algo particular en lo que pienso, cada vez que veo como en Quito todo empieza después de las 9am, y todo el fin de semana pareciera una tarde de domingo extendida. Sin embargo el metro en Medellín cambió un poco la temporalidad de la ciudad. Si hoy vemos ese movimiento de hormigas desde las 4.30 am, antes de que se construyera este medio de transporte masivo, la vida cotidiana bien podría empezar a las 2am, cuando arriba en las laderas, las mujeres se levantaban para cocinar a toda su familia y luego bajaban apresuradas a las terminales de autobuses, en recorridos que podían tardar hasta una hora y cuarenta minutos, tomando para este dos autobuses diferentes. La ciudad olía mucho más a campo, a leña, y a un pueblo que era fiel al mandato divino de *al que madruga Dios lo ayuda*. (notas del diario de campo).

La discusión sobre cómo llega Medellín a convertirse en una ciudad en ruinas, es bien particular, dado este afán modernista, una ciudad de *pasos agigantados hacia el progreso* y a su vez anclada en valores tradicionales, pero cargada también de una historia de violencia tan continua que tiempos y experiencias se superponen (Riaño 2006:11-13, 49), generando la idea de un mismo conflicto, donde nada parece cambiar y el futuro se hace más estrecho.

¿Cuál es para ustedes el color del olvido? Cada participante se aventuró a enunciarlo partiendo de la sensación que generaba aquella ciudad que describe el guión, como bien se señala en el capítulo metodológico, siguiendo la ruta: dramaturgia, sensación, razón, diálogo. Con todos los departamentos la primera discusión giro en torno a cómo representar el vacío posterior al olvido.

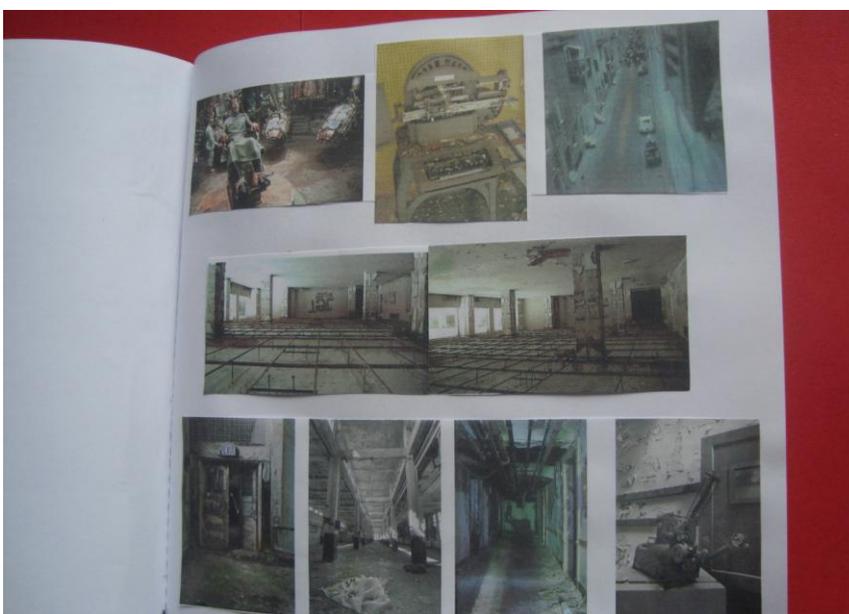
Guillermo Zapata se sintió en particular atemorizado e impotente, pero nombraba una paradoja: su sensación del olvido era igual a la soledad que sentía cuando recordaba, recordar tenía algo de solitario, de triste. Blaster<sup>58</sup> sentía la presión por olvidar y desde allí propuso que el color que predominase fuera el rojo, mientras que para Camilo Pérez se trataba de pensar en lo azulado y personas que debían moverse muy lento, pero a su vez, insistió en que no podría haber un color homogéneo dentro de este futuro pues a pesar de la fuerza del olvido, en la periferia se luchaba y se conservaba la memoria. Esto me llevó a plantearles rápidamente un mapa. Gráfica que

---

<sup>58</sup> Alrededor de todo el texto conservo los apodos de algunos participantes respetando ese nombrarse como parte de su identidad artística y vital.

luego descubrí estaba amarrada a mi imaginario de la ciudad. El acto en apariencia mecánico me delataba.

A partir de este mapa trabajarían los demás equipos. A futuro me gustaría calcular cuánta maquinaria se necesitaría para destruir lo que yo he llamado la periferia y el área requerida para construir los edificios que albergarían a quienes son desplazados. Mientras trabajaba con el departamento de sonido recolectando los sonidos de una demolición, pude percibir lo largo que puede ser un proceso como éste y mi respuesta estaba un poco en esa vía de la destrucción: la dictadura del olvido debía romper la memoria del lugar no sólo con la quema de las fotografías sino además de manera concreta en el paisaje.



Página de referentes *ciudad del olvido* diario de Andrea López. Fotografía Elsy Galeano.

El departamento de arte partió del gris para representar la parte en la que están los edificios en contraposición con el rojo y el ladrillo erosionado de la periferia, argumentando que los fotógrafos rebeldes conservaban muchas chispas de recuerdo, alimentando la idea de que donde permanece la memoria es allí. Pero fue respondiendo a los cuestionamientos de este equipo que comprendí por qué la destrucción: las ruinas son una manera de generar una huella donde siendo más radicales no existiría nada. Si fuéramos coherentes de manera estricta con este olvido propuesto no habría película.

Esta destrucción obedece a que no hay nada ya que conservar, los objetos y el espacio han perdido todo sentido. El diseño afianzaría así el terror que los mismos participantes dijeron tener frente al olvido. Este diálogo me permitió crear conciencia de esto, algo que de entrada parecería tácito, y a la gente del equipo, le abrió perspectivas para generar diseños más concretos sobre las zonas que habíamos definido.

Una reflexión similar se dio en un momento posterior del proceso. Uno de los ejercicios que nombré en el apartado metodológico fueron los recorridos con los actores en los pies de los personajes. Una de estas caminadas fue posible con Lukas Bravo cerca de la sede de la Corporación Pasolini en Medellín, aprovechando dos sectores que se encontraban en ruinas. Entre los escombros de una de estas, el actor –o mejor el personaje- encontró un balón de fútbol viejo y descocido. *En caliente* le propuse que me planteara una acción con éste, luego hicimos una corta entrevista y hablamos sobre esto:

**Germán:** Lukas, ¿Porqué tiraste el balón si yo estaba esperando más complacencia con el objeto?

**Lukas:** el balón había que tirarlo ¿por qué? No sé....

**Germán:** Pero hay como rabia...

**Lukas:** Pero de no encontrar nada. De buscar y buscar y no encontrar nada.

**Germán:** pero esto no era [significaba] como ya mucho, el fútbol...

**Lukas:** pero [por] eso... todavía no hay conexiones... pero no se tiro un ladrillo ni el pedazo de escoba sino eso, porque algo representa, el problema es que todavía no es claro. De hecho probablemente nunca este claro por qué.

Desde los estudios de memoria muchos teóricos han trabajado sobre este tópico, insistiendo en las transformaciones espaciales que genera la guerra. Ulrich Oslender (2006:161) ha sugerido el término de cartografías del terror y esta misma pista fue seguida por Blair y Quiceno (2008) al trazar narraciones de construcción del lugar con aquellas en que este era borrado por las acciones violentas:

Unos y otros es decir, las dimensiones del *habitar* y los *sentidos de lugar* expresan el sistema de relaciones que en estos procesos de poblamiento se construyen, las sociabilidades tejidas en torno a “experiencia de lucha y vida” compartidas por sus moradores, la cercanía de las relaciones de vecindad que producen “tejido social” en su interior y las subjetividades de la comunidad que los habita. Sin estos referentes, es imposible comprender los efectos de “la guerra” sobre los pobladores y el proceso mismo de reconstrucción de la(s) memoria(s) del conflicto, que hemos elaborado con las víctimas. En efecto, su misma mirada sobre el conflicto y las memorias que se reconstruyen sobre él, no tiene ningún sentido y ninguna significación fuera de los marcos de este “proceso de poblamiento” por parte de sus moradores y el “lugar” donde han desarrollado su vida y tejen sus sociabilidades. Es en él donde se pueden apreciar los efectos reales de la

guerra y su verdadera dimensión en la vida de los pobladores y la magnitud de la destrucción de los lazos sociales que los pobladores habían tejido entre ellos. Es solamente a través de este lente que se reconstruyen las miradas y las interpretaciones sobre el conflicto y las memorias sobre él: (76)

En nuestro guión y el diseño que fuimos configurando era poner en términos más verticales aquellos desplazamientos espaciales que como ciudad habíamos vivido. Las ruinas eran a su vez una exteriorización del dolor que cargábamos y la dramaturgia, como ya se ha dicho, una tensión radical de elementos que están en la propia historia de la ciudad.

En el mismo recorrido que narraba líneas atrás caminamos con Lukas Bravo en dirección a la entrada del barrio Caicedo, donde se destruyeron dos manzanas de casas de bahareque, uno de los pocos lugares de arquitectura popular antigua que quedaban de esa época en la ciudad para dar continuación al Parque Bicentenario, y que paradójicamente va a ser el lugar para el Museo de la Memoria. En un muro a medio derrumbar aparecía un grafiti que decía EDU (Empresa de Desarrollo Urbano) pero con su nombre alterado: *empresa de desplazamiento urbano*. Días atrás se habían dado además enfrentamientos entre la policía y algunos recién 'ex habitantes' del sector. Pregunté a Lukas que le había generado el espacio:

**Lukas Bravo:** Por un lado encontré un mantra, como el que el man siempre tiene, BUSCAR, APUNTAR Y DISPARAR, es como lo único claro que hay en su cabeza. Y por otro lado sentía yo cómo el olvido si es posible. O sea, cómo a través de la destrucción es posible encontrar algún tipo de olvido, puede que no un olvido total como lo están buscando los del Partido, pero si cierto tipo de olvido, por lo menos se pierden los lugares que uno tiene y los lugares que son de alguna manera los gatillos para recordar. Eso sentía mientras veía toda esta destrucción y toda esta desolación.

En esta vía, una de las secuencias que más impresión causó al equipo y que en especial recordaría Camila Flores, fue la número 38:

**SEC. 38.FLASH BACK. EXT. PERIFERIA. MADRUGADA**

Delante de un conjunto de casas coloridas de dos y tres plantas, se levanta una estatua blanca de dos metros de la Virgen María. Una máquina retroexcavadora devora su cabeza y busto, el resto cae en el piso, partiéndose en pedazos.

Desde un montículo de escombros, escondido, FEDERICO, un hombre de 50 años, barba rala y cabello corto, liso y desordenado, fornido, de 1.75 de estatura, con una venda en su ojo izquierdo, mira fijamente lo que sucede. A su lado hay grupo de CUATRO HOMBRES Y CINCO MUJERES, vestidos

con harapos, que también miran la escena, consternados se tapan la boca, un hombre y una mujer se abrazan y lloran. Con dureza FEDERICO les agita su brazo en señal de silencio y luego vuelve su cabeza para seguir observando. Dos maquinas retro excavadoras demuelen casas coloridas sobre una calle pendiente. TREINTA (30) HOMBRES con sus cabezas rapadas y grandes audífonos en sus oídos, y overoles y botas negras, armados de picas y barras destruyen los objetos que quedan completos entre los escombros. Cruzando la calle, en la otra línea de casas, UN (1) HOMBRE CON TRAJE DE MÉDICO, grandes audífonos y un bozal electrónico da órdenes a través de un megáfono a una DOCENA (12) DE HOMBRES CORPULENTOS, también con overoles negros como los demoleadores, pero además encapuchados y con fusiles ak47, que sacan de las casas a las personas amenazándolas con sus fusiles.

Para ella esta secuencia representó dolor, “sentir que destruyen todo lo que uno ha construido”. Con la imagen de la virgen demolida pensó en la caída en Bagdad de la estatua de Hussein cuando la invasión gringa. Luis Eduardo, Bruhoo MC lo relacionó con la película de la lista de Schindler y el gueto de Varsovia y pensó que este quitarles el lugar era también otra forma de quitarles la memoria. Sugirió para el guión, que estas personas que son llevadas también sean desnudadas para darle aun más frialdad a la secuencia. Los dos coincidieron en la impotencia de la mirada de Federico, ese testigo mudo de la barbarie.

Para Mary Luz Cardona, la construcción de la ciudad futura y la arquitectura del poder hegemónico la llevo a pensar en el *etos* paisa. Su background como joven directora de arte tuvo gran valor para el proceso. Al igual que Valeria Wills, del equipo de casting y actuación, no había vivido experiencias en la periferia de la ciudad, pero esta distancia fue en cierta medida una cercanía, ya que generó un diálogo desde otros referentes y nos mostró el impacto que la violencia pudo tener en otras geografías no tratadas en la literatura especializada sobre violencia. Sólo hace poco se mudó al sector de San Michel, en San Javier (Comuna Trece), donde habló de imágenes puntuales de lo que fue la Operación Orión y Mariscal, y que quiso indagar por ellas “para saber más sobre el lugar donde estaba viviendo”.

Buscando concretar dentro de su departamento el universo de La Ciudad del Olvido, propuso seguir la pista a los siguientes elementos: situarnos en nuestro contexto, pensar frente a cada propuesta del guión su opuesto y pensar la lógica (entendida como mecánica) del universo que propone la película. Ese situarse en el contexto fue pensar el *etos* paisa, la manera como la ciudad ha sido construida y los valores puestos en juego y disputa:

y es que **QUÉ ES SER PAISAS?**

el racismo, lo tradicional, eso es ser paisa  
ser asesinos, de sangre caliente y CALIDA

de saber que está pasando y tratar de ignorarlo, por fuerza (como lo hacen las mujeres, las madres) y por abandono, por olvido, por temor, por costumbre, porque hago parte de eso.

Habladores, camelladores, y estafadores, unos gatos, unas cabezas, lo queremos y lo tenemos todo, somos autosuficientes frente al resto del mundo.

Y todo lo que podamos descubrir de ser paisas. (Portafolio construido por Mary Luz como compilación de los avances del departamento de fotografía)<sup>59</sup>.

Estos elementos aunados a lo trabajado por el departamento de fotografía nos llevaron a tener muy en cuenta el color rojo (del ladrillo sobre los pliegues de la montaña) como ese tinte de originalidad de la ciudad, y a trabajar a partir de referentes y calles específicas de la ciudad actual: con imágenes que venía utilizando para su tesis de pregrado en comunicación audiovisual sobre modernidad y posmodernidad en la ciudad de Medellín, con vías al trabajo de la dirección de arte, nos mostró como objetos, medios de transporte y equipamiento urbano se transformaron de manera trepidante, y expresaba que era un olvido que se mezclaba con el de la violencia, y la tradición terminaba convirtiéndose en una pose y no un lugar de configuración de la identidad.

Aquí establecía conexión con su segunda premisa. El pensar el opuesto de todo elemento que se planteara en el guión era para desde allí dar toda la fuerza a la radicalización que se proponía en la dramaturgia:

[...] porque aquí lo que tenemos es un gran contraste entre elites y periferia (marginalidad que lucha) y una gran clase media (las masas- los neutros) que han absorbido **TODO y NADA**.

Un todo (la tv, la internet, la sociedad, la moda, la imagen, el miedo, el modelo) que los ha dejado **NEUTROS**, sin mente. **ROBÓTICOS**, grises.

**EL MERCADO** ya no está interesado en la clase media, mucho menos en los pobres, solo quedan las elites. Al resto nos borrarán **LITERALMENTE** llevándonos a esos edificios.

No hay que clase alta media y baja. **NO**. ahora hay **RICOS**, **POBRES**, y **MISERABLES**, desaparecen los acomodados de Medellín, se entregaron voluntariamente a vivir una mentira. No tienen fuerza, no creen en nada.

Del espanto que generó la primera lectura del guión sobre sus realidades, Mary Luz pasaba a tomar distancia y dar forma al terror que las imágenes-texto proponían. Siento

---

<sup>59</sup> En este y los siguientes apartados tomados de este portafolio, respeto la grafía del original (mayúsculas y negrillas, separación de párrafos).

que hay un gran valor pedagógico en este tomar distancia desde la producción artística. Comprender el terror desde los valores plásticos que requiere su expresión es trazar una reflexión que puede tener efectos en nuestro futuro como ciudad.

**POR ESO, NO HAY QUE TENER MIEDO, EN SER DEMASIADO CRUEL, NOSOTROS SOMOS LA FICCION, SOLO TOCANDO LAS FIBRAS MAS DELICADAS DE LA REALIDAD PODRIAMOS LOGRAR RAYAR SUS CABEZAS, QUE ES EL OBJETIVO AL QUE EL CINE DEBE APUNTAR.**

para eso tenemos la posibilidad de mostrar dos puntos completamente opuestos y además uno **ASQUEROSAMENTE NEUTRO**, en nuestra película. Hay que ser extremistas en el cuidado y la intención que tenemos con cada decorado.

**HAY QUE ALEJARSE** (para esta ocasión, para esta película) de la idea de NEUTRO como equilibrio, aquí el neutro es TIBIO, como la caquita de perro, o como hay una frase Bíblica creo, que dice algo como así, no te aborrezco por frio ni caliente sino por ... eso: tibio.

Lo tibio de nosotros está en los edificios y no como la temperatura de esos espacios, porque son totalmente FRIOS, sino por la lógica de este universo fílmico, **la lógica de clases, de lo paisa y que es aplicable también al color.**

Con base en la anterior reflexión y en diálogo con el departamento de fotografía la primera propuesta de paleta de colores estaba marcada por el color verde como base jugando con el rojo y matices degradados como los que se obtienen con el oxido (un juego hacia el naranja). En la periferia se intentaría sobreponer a la monocromía algunos elementos de naturaleza como representación de la memoria que aún permanecía allí, las pequeñas chispas que allí se albergan. Elsy Galeano a partir de estos apuntes rastreo un lugar que todos coincidimos era el adecuado. Se trata de la frontera entre el barrio Santo Domingo que pertenece a Medellín y Santa Rita, ya en territorio del municipio de Bello. Este lugar de frontera cumplía no sólo con nuestra búsqueda cromática que habría de afianzarse en un futuro trabajo de posproducción<sup>60</sup>, sino además con los decorados y locaciones que intuíamos para estas secuencias. Pero para el equipo representaba la mezcla de colores, llegamos a él por los colores.

---

<sup>60</sup> Con la inserción de los formatos digitales en el cine el trabajo de finalización (animación y colorización) se ha hecho mucho más recurrente. El look fotográfico final es conseguido en la sala de postproducción.



Frontera barrio Santo Domingo y Santa Rita. Fotografía: Elsy Galeano.

Como anécdota cabe narrar que fue la única ocasión en que uno de nosotros tuvo en este proceso *un encontrón* con el mundo real: El barrio Santa Rita es en la actualidad dominio de Los Triana y disputa su frontera con bandas de los barrios Santo Domingo y Popular N.2. Mientras Elsy realizaba las fotografías fue abordada por algunos de sus miembros que la retuvieron por espacio de una hora y la obligaron a que borrara todas las fotografías, entre ellas, algunas de tipo familiar que había hecho el fin de semana anterior. Desde el inicio del proceso yo había prevenido esto y juntos elaboramos una regla de juego en la que debíamos coordinar las actividades a realizar por fuera de nuestros espacios de encuentro y no realizaríamos visitas y/o fotografías a lugares en que nos pusiéramos en peligro. Ficciónábamos en medio de las balas y una anarquía de pequeñas bandas de sicarios sin dueño. Felizmente sólo perdimos las imágenes.

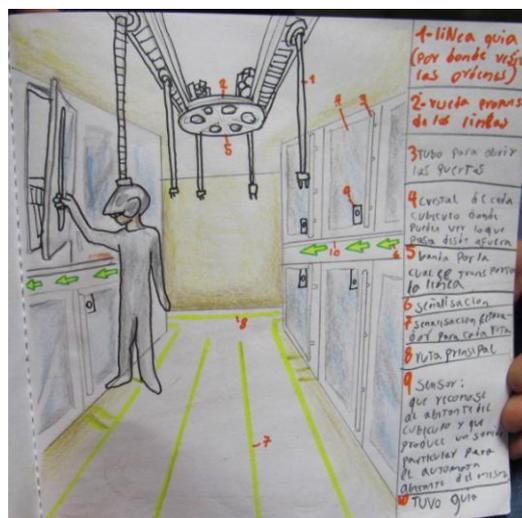
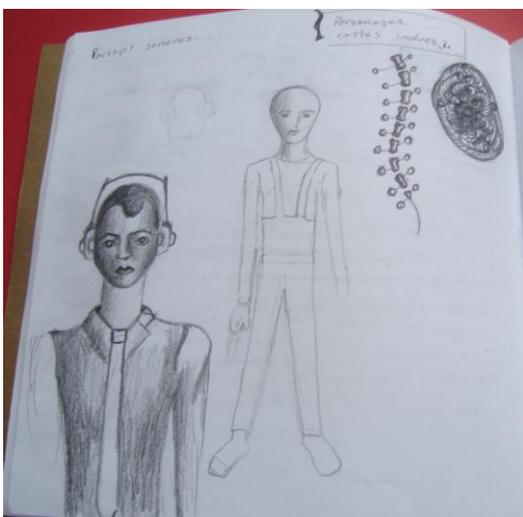
Con las primeras reuniones del departamento de arte y algunas ideas en su diario, Elsy exploró los espacios que tenía a su alcance. Muchas de las ruinas que fotografió eran en realidad casas que apenas se levantaban o que habían quedado a mitad de camino, dejando estructuras de hierro a la intemperie y muros de ladrillo rojo apenas dibujados y formas de escalera. También llamó su atención los edificios de estructura vanguardista que construyó el municipio y que se levantaban en medio de casas sin revocar y otras hechas en madera. Almacenó además objetos que podrían servir como parte de la utilería para más adelante: restos de computadoras, overoles, gafas de uso industrial:

Posteriormente, la idea del color de la película cambiaría, a partir de las reflexiones sobre la ciudad del recuerdo. Guillermo explica al grupo el consenso final en el que se da una brillante sincronía entre dramaturgia y color, y fotografía, sobre esto volveré más adelante para mostrar cómo se logró:

**Guillermo:** naranja recuerdo, azul para el olvido y el terracota para las periferias, teniendo en cuenta que naranja y azul son complementarios. Un ejercicio básico es que si uno coloca una hoja naranja a este lado y se le queda observando va a quedar un aro de color azul. El azul es el color que le falta al naranja y el azul es el color que le falta al azul, en el sentido también como lo interpretamos con María José y Roberto, y el terracota, es la combinación de los dos y está ahí en las periferias, como esa lucha constante.

### Los edificios de los sin memoria

Los edificios fueron concebidos por el departamento de arte teniendo como referente los hoteles-capsula japoneses que empezaron a construirse a finales de los años 70's para quienes trabajaban en ciudades distantes y no tenían la posibilidad de regresar a sus casas<sup>61</sup>. La idea surgió de igual forma de mirar noticias sobre el hacinamiento en las cárceles y de imágenes sobre los dormitorios de los campos de concentración nazi. No lo había pensado así.



Izq. Diario de Andrea López. Der. Diario de Juan Obed “Jackgo”: Modelo autómatas.

Los equipos temían que lo propuesto no fuera en la línea de lo que me soñaba y yo insistí en que se apropiaran del proyecto y que negociáramos. Pero cuando empezamos

<sup>61</sup> <http://gutierrezcabrero.dpa-etsam.com/tag/japon/>

a detallar la lógica del universo, como nos insistía Mary Luz, fue que mis imágenes empezaron a completarse y los vacíos de este engranaje a develarse y a ser tejidos con más detalle. No sólo las habitaciones de estos edificios se modificarían a lo que tenía en mi cabeza, sino su estructura por completo. El departamento de arte propondría así trabajar por niveles, insistiendo en diferenciar el lugar para los sicarios (los asesinos deben tener privilegios), los autómatas recién llegados, y otros que llevarían mucho más tiempo dentro de los edificios sin memoria. De nuevo los apuntes de Mary Luz fueron un derrotero

**en el exterior hay un sistema ordenado, o reina el caos?**

no hay como sobrevivir afuera

hay que pertenecer a guetos ordenados o si no, no puede obtener nada.

debe llegar voluntariamente a los edificios.

afuera no hay nadie.

todos están en los edificios

no es como si fuera un solo edificio

es lo mismo por toda la ciudad

(**la población** actual de Medellín esta cerca de los 2 millones y medio, y se dice q para el 2020 crecerá en un 1.5 por ciento, eso no es nada, en el 2020 seremos 3 millones supuestamente

Pero en nuestra peli pasamos por un proceso de masacre, y la población CUANTO SE REDUJO?)

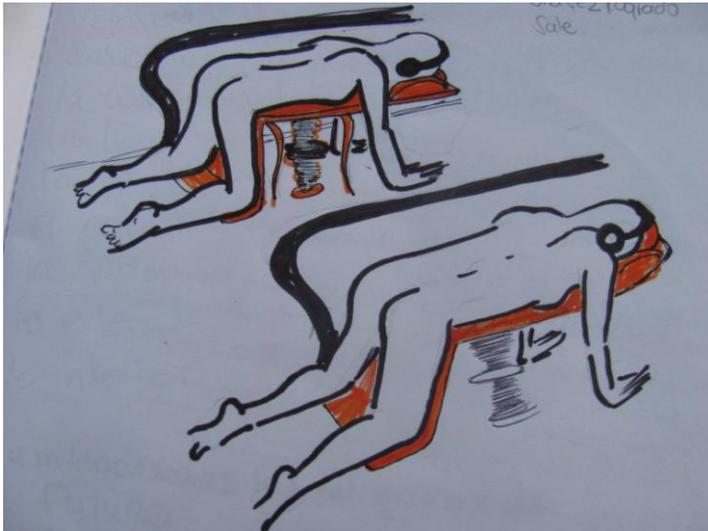
-CUANTOS ESTÁN EN NEUTRO, AUTÓMATAS DE FABRICAS, DE SERVICIO A LAS ELITES, DE CONTROL, DE MUERTE. (no son tantos)

-CUANTOS SON LA ELITE (son muy pocos)

-CUANTOS SON DE LA PERIFERIA (la inmensa minoría)

-¿Y qué pasó con el resto? es el mismo drama.

A partir de estas preguntas se dio además una imagen de lo que serían los centros de reproducción, las fábricas y el centro de la ciudad. Andrea comentó que a partir de lo escrito en el guión ellos buscaron cómo hacer para que “los centros de reproducción fueran lo más óptimo y que tuviera toda esa frialdad que sugiere la película”. Y Jackgo agrego “pensamos en las vacas, en los sitios donde son alimentadas y se reproducen y son decapitadas, ese horror sobre los animales es el mismo de la película, sólo que ahora entre baranda y baranda van a ir personas.



Dibujo de Mary Luz Cardona, detalle centros de reproducción: Fotografía: Mary Luz Cardona.

Así mismo permitieron configurar una imagen más precisa de lo que serían las élites y los espacios en que estas se moverían. Como insistía Mary Luz en su argumentación, la élite paisa era una clase que “estaba aquí pero no estaba”, explicando cómo sus referentes y modus de vida se anclaba a lugares como Miami o quizá ciudades de Europa o se articulaban a una manera mundial de *ser élite*:

y ojo que **las elites** es algo que me gusta mucho, las elites son **automatas directas del mercado**, para eso subyugan a los pobres para que con los productos que fabricamos, se abra mas espacio en el mercado, para que ellos sigan comprando, y el dinero se centre mas y mas, la competencia es por que puedan crear algo que absorba mas dinero a esas elites, que les atraiga de inmediato, en un mercado monstruoso.

y ojo que esto no es de paisas, esto es mundial, somos un reflejo de cómo funciona el mundo, aquí en nuestra pequeña villa o Valle de Aburrá.

### **Fotografía y dramaturgia**

A medida que avanzaba el proceso la sinergia del equipo fue mejor. Camilo Pérez tuvo que abandonar el proceso y el lugar coordinador del departamento de fotografía fue tomado por Guillermo Zapata. Repasamos las reglas básicas de composición y planimetría cinematográfica, debíamos comprender primero los modelos para luego poder encontrar las formas que el guión nos exigía. En esto Guillermo fue muy importante y tenía los conceptos frescos pues paralelo a este proceso estaba recibiendo un curso de animación en 2D en el Servicio Nacional de Aprendizaje (SENA). Clarificado este punto de partida volvimos sobre los nodos dramáticos de la película.

Para esto realizamos una gráfica que señalaba las secuencias específicas de transformación de los protagonistas (ver gráfica).

El derrotero inicial fueron las secuencias 1, 34, 38, 47, 61, 76, 93, 94 y 129. Estas secuencias se convirtieron en punto de partida para poner las reglas de juego de nuestra dirección de fotografía. En otras palabras, estas secuencias representaban aquellos ejes que nos permitirían comprender la generalidad de la presentación de los personajes, su conflicto y su resolución, dando para cada uno valores y reglas diferentes. Nuestro modelo fue la película colombiana *Satanás* (2009), donde su director Andrés Baiz fue metódico en los elementos de composición y movimiento que utilizó para sus tres personajes principales.

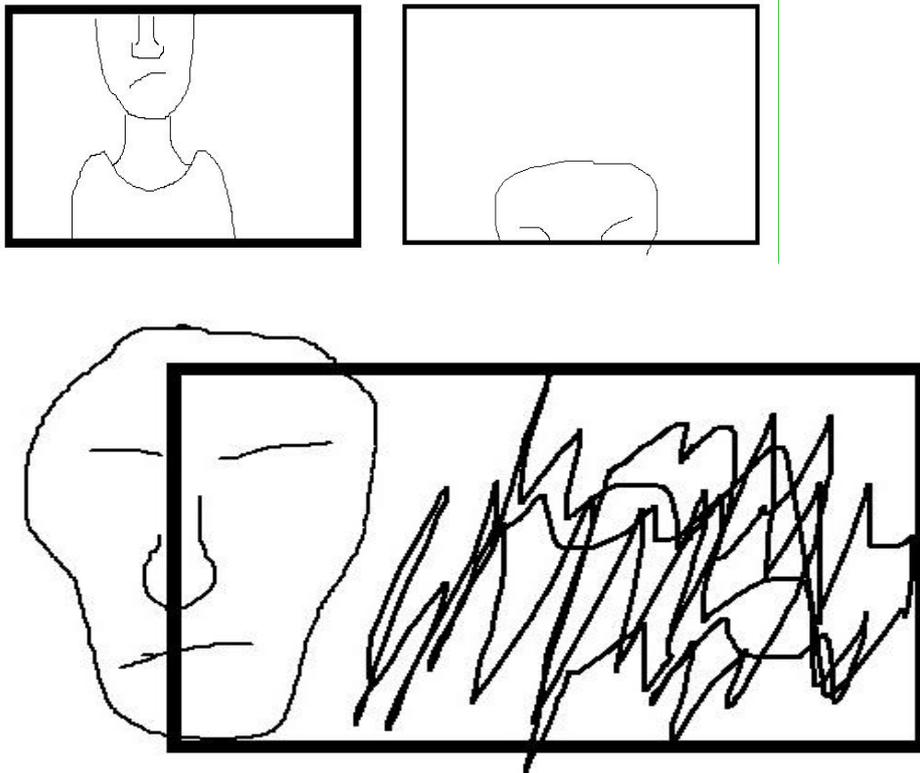
La idea frente a los encuadres y el movimiento de cámara era que marcaran contraste con el que se tendría en la *ciudad del recuerdo*. Para esto lo que hicimos fue trabajar en la traducción de las imágenes plasmadas en el guión (secuencias señaladas), de cargas dramáticas a cargas fotográficas, como marcar ese pulso y tensión desde la elección de encuadres y movimientos. Ahí el ejercicio era partir desde la sensación a la manera racional en que el efecto en el espectador se lograría; de nuevo, primero la piel y luego la cabeza. Otro detalle importante fue comprender la arquitectura de las secuencias. Si la película obedece a la triada presentación, conflicto y resolución, así mismo están construidas las secuencias o debíamos construir así las que no tuvieran esa forma. Esto fue muy importante para construir el ritmo, el tempo, y el movimiento de cada secuencia.

En la primera secuencia el que Roberto-1681 este atravesando esa suerte de desierto no es gratuita. El desierto en su carga simbólica es un espacio de introspección. Jesús y muchos profetas bíblicos lo cruzan como señal de cambio, de búsqueda de sí. Aquí, como la película empieza casi por el final, vemos a un Roberto transformado, que ha descubierto su mirada, que vuelve a sí mismo y está sorprendido por lo que encuentra a su alrededor. La mirada para la película es muy importante. CAECUS en latín es ciego, los caecus de la película son los ciegos, se trata de un sicario ciego que recupera su mirada, sus recuerdos, su identidad ¿Cómo da cuenta de esto la fotografía? La luz tiene que dar cuenta de ese volver a nacer ¿Pero qué hace el encuadre?

En oposición en la secuencia 34 se da el movimiento contrario. Si bien es a partir de la secuencia 76, cuando Julián es asesinado, que el movimiento del personaje de María José cambia de ruta y su mirada empieza a transformarse, a perderse (e igual

para Roberto-1681, es el de empezar a descubrirla), es el momento de la entrada a los edificios y el subsiguiente proceso de inyección del olvido el momento culmen de la historia de María José, la caída completa de nuestro personaje. La secuencia 1 es el momento culmen de Roberto -1681, él va a realizar sus primeras fotografías, del otro lado, en esta secuencia 34, María José va a ser inyectada con propanolol y ya todo estará perdido. Su olvido consciente perderá de algún modo toda batalla frente al olvido ¿Qué hacer con el encuadre? Al proponer algunas ideas para esta secuencia, quizá la anterior se aclaro más frente qué hacer y de algún modo las siguientes.

Al iniciar la secuencia 34 propone Bruhoo Mc, se dé la prevalencia de primeros planos. Esto se convirtió en la primera regla de juego, los primeros planos darían cuenta de la conciencia de una mirada, en oposición a la lógica de los edificios, que serían planos medios y generales completamente inmóviles. Y al momento en que ella es ya inyectada sus encuadres empiezan a ser encuadres “mal” hechos (perder la noción del encuadre), que rompan con la mirada del mismo espectador.



Ejemplos de estos “malos” encuadres. Bocetos: Germán Arango.

Así mismo estos encuadres desalineados se perfilaron como una regla de juego para trabajar la mirada, si es que esta existiera, de los autómatas. A esto le sumaríamos,

según Camila Flórez y Bruhoo Mc, juegos de foco, encuadre/ desencuadre. Para la secuencia 61, aunque simple, es vital en el develar la transformación de Roberto. La veremos en unas tres ocasiones dentro del guión pero cada vez será distinta. En esta ocasión sigue las reglas que ya estamos dibujando para los edificios: planos medios y generales, estáticos (podrían simular tiros de cámara de cámaras de seguridad). Pero en la 93, que es en acciones muy similar, aparece ya la mirada en primeros planos de Roberto-1681, él se ha hecho consciente.

La secuencia 76 es el centro de la película pues es el detonante del conflicto principal de la historia, es el nacimiento de la mirada de Roberto-1681 y la muerte simbólica de María José. Como construiremos valores de encuadre y movimiento distintos para Roberto y María José (siguiendo las búsquedas dramáticas de cada uno), esta secuencia se torna difícil, pues es el choque de estas dos maneras distintas que habremos de marcar en el resto de la película. De igual forma, ese choque, ese detonante, debe tener un marcador de luz, de encuadre y movimiento. Frente a su arquitectura, tiene una estructura muy similar a la secuencia 38 pues va subiendo de intensidad hasta el momento en que muere Julián y de todo pierde su ritmo, todo cae. Así mientras Roberto-1681 pasa de ocupar el centro del encuadre como símbolo de la opresión en la que está envuelto, hacia la parte lateral que dará la sensación de vincularse con el entorno, María José vivirá el movimiento contrario dentro del encuadre:

**Milvia:** María José debe ocupar cada vez menos lugar y Roberto-1681 cada vez va a tener más papel dentro del encuadre: está muy alejado de la realidad, hacen las cosas por mecánica. No tienen las cosas tan claras y tan cerca y luego viene la conciencia.

**Guillermo:** no, no es de la periferia al centro del encuadre. En el cine lo que está en el centro es muchas veces lo que está menos visible, debemos trabajar para Roberto la centralidad. Mientras más se va acercando este personaje a los recuerdos más nos acercamos a su intimidad y esto se expresa en el encuadre cuando el ocupa un extremo del encuadre y logra conectarse con lo que hay alrededor. Con María José nos alejaríamos hasta que esté en el centro, sin importancia, vacía.

Para las secuencias de muerte y terror ocasionadas por la dictadura en el poder, siguiendo su arquitectura, de un ritmo en crescendo (en un aumento gradual de velocidad), hablamos entonces de la idea de manejar una cámara documental, cámara al hombro pero no muy vertiginosa sino buscando planos secuencias, *como si* la acción se estuviese dando en un tiempo *real* frente a la cámara. De ahí otra suerte de regla:

mostrar la estructura sucia (intensa, desde las entrañas) que está detrás del poder instituido. Las reglas encontradas fueron entonces:

1. Primeros planos como símbolo de conciencia;
2. “Mal” encuadres como reflejo de la mirada de los autómatas o de quienes van cediendo hacia este estado de no-mirada, no-recuerdo;
3. La cámara documental (al hombro, sin exagerar en lo vertiginosa) insistiendo en los planos secuencias, como si la acción se estuviera dando ante una cámara periodística;
4. Centralidad entendida como lugar de poca visualidad y donde el personaje es oprimido por su contexto.
5. Y lateralidad como comunicabilidad, y comprensión del entorno.

Realmente fue un momento en que la reflexión formal excedió la temática, pero esto luego pudo revertirse a reflexiones más subjetivas. No era sólo una pretensión mía desde la etnografía volver sobre referentes y la subjetividad, ir a la experiencia fue la manera cómo logramos resolver cada uno de los momentos que nos planteaba el guión, asegurándonos, planteó el equipo en la evaluación final, no caer en estereotipos televisivos.

En el texto de presentación de la exposición *La guerra que no hemos visto*, que recoge las pinturas hechas por noventa excombatientes desmovilizados de distintas regiones de Colombia, Ana Tasconia comenta, pensando en la relación entre plástica y experiencia, elementos que me sirven para pensar en la imbricación de sentidos que se dan allí:

La interacción entre el lenguaje pictórico, con toda su carga poética, y la narración de lo específico nos confronta, en un choque, con una crisis entre el lenguaje y el contenido que, lejos de debilitar los hechos, acerca contradicciones que tal vez subyacen en los estratos de la historia donde se acumuló el mal. [...] Alguien podría argumentar que existe un riesgo de neutralizar el contenido al ver tanta atrocidad expresada en un lenguaje tan ingenuo. Sin embargo, es esa fricción entre forma y contenido la que se constituye en información en sí misma, y se suma a una riqueza de datos que filtra los intersticios, las fisuras expuestas de estas pinturas. La ingenuidad del lenguaje utilizado es información que nos remite, entre otras cosas, al limitado acceso a la educación de estos actores. (Tiscornia, 2009)

Dentro del proceso con el departamento de fotografía para concebir las reglas de juego enunciadas, a manera de ejemplo sobre este traducir desde la experiencia, hubo un encuentro en que debatimos cómo debía moverse el personaje de Roberto-1681 y

aparecieron elementos muy interesantes sobre cómo veían ellos a los victimarios y cómo las imágenes comunes transmitidas por el cine y la televisión no se acoplaban a sus experiencias.

**Camila:** cuando Roberto recupera la memoria lo veo muy ralentizado, a pesar de las escenas rápidas, me lo imagino, incluso desde niño: el pasado lo siento mucho como un sueño de Roberto. Entre más recuerda se vuelve más desesperado, más ansioso.

**Guillermo:** que sea vea maligno visualmente sin que lo juzguemos, matar va a ser normal para él y normal para el espectador.

**Blaster:** por eso se debe ver calmado...

**Guillermo:** más bien neutral

**Camila:** [cuando asesinaron al Rasta]<sup>62</sup> una señora nos contó cómo había sido, ella vio un man que venía en una moto en contravía y dijo: ve qué tan raro, y varias personas también; llegó, se bajó de la moto, se fue hacía el teléfono como si fuera a llamar, así tranquilo y cuando en esas sacó una pistola y ¡pa! ¡pa! ¡pa! le pegó cuatro tiros al man, y en seguida ni salió corriendo, sino que siguió y se montó en la moto y se fue. Son entrenados...

**Blaster:** es que uno se pone a analizar cosas del barrio y es así, es que el futuro no es tan lejano, es algo más cerca. Los manes que viven por mi casa son así, callados.

**Guillermo:** entonces podemos entender que el movimiento para esas escenas aunque tenga momentos de acción y momentos emocionantes, va a ser con una tendencia fría y neutral, cierto. O sea que la cámara va a estar más al servicio de esa quietud del sistema establecido que de la acción que se está dando.

No estaba en juego sólo allí un valor plástico. Los puntos de vista eran diferentes y obedecían a la manera como cada uno se colocaba frente al conflicto a la ciudad. Para Blaster hablar del tema era preguntarse por la cotidianidad a la que día a día se veía abocado, al vivir en un sector del barrio Popular N.1 que no ha conocido tregua y que es frontera entre tres de las bandas criminales más fuertes de este sector: *Los Sanduches* (quienes ahora pertenecen a la oficina de *Los Triana*, la más grande en el sector norte de la ciudad), *La Galera* y sus enemigos históricos, el combo de *La Treinta y ocho*. Para Milvia el dolor que para ese momento la embargaba, pendiente de su hermano que ha sido acechado por sus amigos criminales para que haga parte de su banda, y además cargando con la tristeza de haber perdido a familiares y amigos cercanos en el conflicto; mientras que Guillermo a tomado una distancia muy particular sobre su barrio (a esto dedico un apartado completo en la parte final de este capítulo) y el proceso vivido con nosotros lo ha llevado a dimensionar su historia de otro modo. En el siguiente

---

<sup>62</sup> Uno de los fundadores de la Klika Underground, una de las agrupaciones de hip hop con más trayectoria en la ciudad. El Rasta fue asesinado el 01 de mayo de 2011.

fragmento, estos lugares de enunciación se explicitaron cuando les pregunté por el personaje de la película con el que se identificaban:

**Blaster:** Sin pensarlo tenemos más de Roberto. Por lo que dice Camila, por ejemplo uno que hace arte, por el ejemplo busca por medio de las canciones ir a esa memoria y reflexionar, por la parte de Roberto, no es que me sienta identificado, un personaje que uno ha visto, es del futuro pero en mi barrio uno a visto muchos Robertos, por eso lo que decía, que los Robertos son mas quietos.

**Milvia:** la impotencia que le hace perder su horizonte. Ella tiene todo muy bien, se cansa de la impotencia, de la injusticia, ese es detonante para que ella le de ese giro tan brusco a su vida.

**Guillermo:** me siento más María José, es una búsqueda que todos tenemos, todos los días, buscándonos a nosotros mismos en lo que hacemos; pero Roberto se vuelve en lo que nosotros tenemos, eso está muy bien logrado en el guión, la analogía, como suerte de Jing Jang, lo bueno y lo malo, María José es lo que somos y Roberto a lo que tememos y eso luego se voltea y es como pasa todo el tiempo en la vida real, sin embargo no deja de ser un estado ideal para muchas personas, de pronto podríamos alcanzar la felicidad si no tuviéramos recuerdos, y eso queda también un poco esbozado dentro de la película. Si bien es malo para los personajes no tiene que ser una verdad absoluta para la película. Ni un régimen puede ser tan malo, igual no se tiene felicidad ni por un lado ni por el otro, pero con lo que uno se siente más identificado, y eso es normal en todo espectador, es uno sentirse identificado por la víctima, así eso sea inconsciente pero el cine siempre juega a eso, María José siempre va a ser un foco muy grande, sobre todo si se muestra desde el principio como víctima, ya después esos valores cambian y uno se va a sentir más familiarizado con Roberto y al sentir que esos valores cambian uno va a terminar con la sensación que tenía de María José en el personaje de Roberto, son dos personajes que están ligados necesariamente.

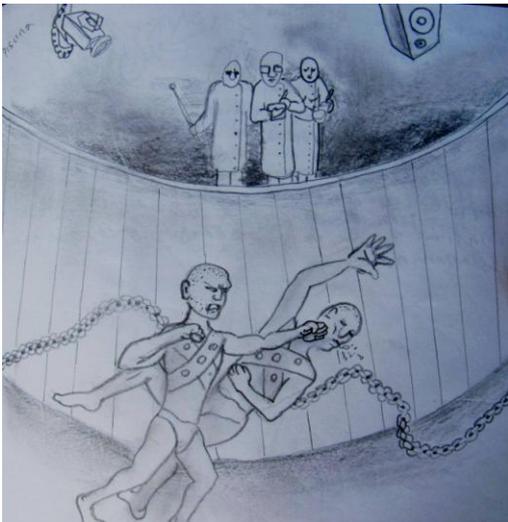
Una discusión similar la sostuve con Lukas Bravo, cuando conversamos sobre las características de su personaje.

[Yo me crié en] Belén pero arriba en las Violetas. Es curioso porque en si la gente de por allá, los de toda la vida, ellos eran el pillo de esquina, pero ese lugar donde yo crecí fue un lugar de paso para muchos pillos, entre ellos hay uno que no se me olvida, ese man era... un tipo especial, muy carismático, que la gente lo quería, que se mostraba como una persona amable, persona comedida, interesada de alguna manera por la gente pero resulta que era tremendo asesino. Y yo siempre trataba de imaginármelo a él como en su faceta de asesino porque no era eso lo que uno veía, eso era lo que él no dejaba ver, y vivía con un primo que era totalmente opuesto, vos siempre veías el asesino en él. Y no lo veías matar, pero en la mirada, en la desconfianza que tenía, incluso en su manera de hablar, era un tipo que hablaba de una manera violenta, que cuando vos estabas con él uno se sentía incomodo, en cambio con este otro man no, y finalmente terminó muerto, los mataron a los dos juntos sino estoy mal... una pena que ese tipo no haya tenido otras opciones.

Para él era difícil comprender la mentalidad de los asesinos en nuestra ciudad, y ameritaba una reflexión en profundidad:

Es teso pero de alguna manera desmitifica la figura del asesino, porque leemos a las personas a través de prejuicios, incluso quien tiene apariencia de pobre algunas veces nos causa más desconfianza a quien tiene apariencia de rico por decirlo así. En nuestros imaginarios decimos que el asesino es una mala persona, de una vez lo mandamos para el lado de los malos, y conocer al asesino jovial es cabrón, causa miedo, desmitifica esa imagen del asesino malo, el asesino no deja de ser una persona como cualquiera [...] En el asesino puede estar lo que se puede llamar humanidad. De alguna manera no podemos categorizar las cosas en buenas y malas, y mucho menos a las personas y eso es uno de los problemas que tenemos, por eso también ahora hablaba de que muchas veces creemos que es mejor no contarle a los pelaos qué ha pasado con sus papás como para que no exista cierto tipo de venganza, porque cuando le ponemos una etiqueta a una persona no le damos la posibilidad de que pueda cambiar, no es que ni siquiera es cambiar, de que pueda explorar y explotar otras de las potencialidades que tienen, entonces en esa medida cuando el chico de trece años ha cometido un error, porque robó, porque estuvo involucrado en un secuestro, porque estuvo involucrado en un asesinato, y de una vez le ponemos el sello del malo, del asesino, estamos condenando a ese chico a que toda su vida sea eso. Pero el ver un asesino que tiene otras características por así decirlo, es ver de alguna manera ver ese potencial que esa persona tiene de hacer otras cosas en su vida.

Toda estas conversaciones no dejaron de llamar mi atención sobre el principio de realidad desde el que nos movemos en el mundo social, lo que vemos, lo que es y lo que no es, como si la ficción mediática ya fuese materializada de algún modo, como si el cine empezara a tener una función mayor que la de divertir y modelizar nuestra mirada. Esta reflexión aun no la logro tener en toda su dimensión.



Dibujos de Jackgo, detalles de los sicarios asesinos de fotógrafos. Fotografía Mary Luz Cardona.

## La ciudad del recuerdo

Al final de la primera fase muchos vieron mayor sentido a la construcción de los personajes y el diálogo entre los departamentos se dio con mayor confianza. Diferente a la impresión inicial cuando se leyó el guión, vieron con más acierto la búsqueda que pretendía la historia con el uso del flash back así como en paralelo yo reescribí algunos pasajes que dieran mayor empalme entre estos dos niveles temporales.

La manera cómo fue escrita esta parte de la historia causó gran sintonía con los jóvenes de la comuna 1 que participaron del proceso. Para Juan Obed Pulgarín “Jackgo”, quien vive en la frontera del Popular N.1 y N.2, se trataba de un espejo de sus propias experiencias y esta mimesis literaria lo llevó a observar con mayor detalle situaciones y elementos visuales que decía no percibir en su cotidianidad:

el proceso fue para mí de familiarización, es una historia que parte de un barrio como el de nosotros, la base de esta película y hablar de los recuerdos de Roberto y de toda esta historia es muy apegada a nosotros, entonces participar en esta película es como hacer un documental de lo que uno vive todos los días, como su propia historia ¡Ey! estamos hablando de las tiendas de por mi casa y detalladamente son las tiendas de por mi casa, las calles de mi barrio son así... entonces mucha de esta asociación que uno tiene combinan con demasiados elementos que uno está acostumbrado a ver diariamente.

Conocí a Jackgo hace un par de años, él hizo parte del proyecto Ojos de Asfalto (Arango y Muñoz, 2008) que realizamos con escuelas de hip hop de toda la ciudad. Ahora se afianzado en el grafiti y lidera al igual que Blaster la escuela KGP. Este despertar a lo cotidiano del barrio que generó este nuevo proceso pude verlo en sus dibujos, si bien muchos fueron un encargo de su mismo departamento, en ellos se notan elementos que él sugiere fruto del eco que hacen las secuencias en su mirada.



Dibujos de Jackgo sobre La ciudad del recuerdo. Por Mary Luz Cardona.

Así mismo el ejercicio de volver sobre su pasado le llevo a poner nodos dentro de su historia que él recalco no había hecho conscientes para sí:

**Jackgo:** Tipo 96, un recuerdo que no se me va a olvidar, es que cuando iba para la escuela, así niño, de tipo seis, siete años, a mi me tocaba escapármele a las balas, uno tenía que salir a una hora donde veía que ya no había nada y llegar a la escuela por ahí una hora tarde porque uno le tocaba ir cuando no estuvieran dando bala. Guerra declarada entre los combos por las plazas. Ya habían más combos, los de por allí, los de por allá, los fulanos, los menganos, entonces se declaró la guerra entre los combos e igual todavía había milicia, entonces ya eran combos contra combos y contra milicia y luego vino el reclutamiento forzado. Cada vez que crecía ese conflicto necesitaban más soldados para esa guerra absurda que se estaba formando, entonces ya llegaban a las casas, sacaban al hermano mayor, al papá, les daban una escopeta y vaya dese bala con la otra gente. Y finalmente las AUC, esa época fue lo que más me ha marcado. Para mi fue lo mas teso, fue la época de 99-2000, donde mataron a mi primo, que era por decir mi hermano mayor, él fue el que me mostró el mundo del hip hop. Yo estuve con él muy poco tiempo pero toda la base de mi vida se la debo a ese man.

Pero de igual forma para muchos fue más difícil hablar de la ciudad cercana, encontrar referentes y construir los espacios y requerimientos que buscábamos, “es que todo el tiempo estamos ahí con ella”, comentó Blaster en una de las sesiones. Esto le exigió leer en varias oportunidades pasajes claves del guión y encontrar su conexión con ese barrio narrado que también vivía intensamente en su cotidianidad. Para Andrea López, quien se sentía muy seducida por el mundo fantástico del futuro, volver sobre su entorno fue lidiar con recuerdos con los que quería tomar distancia pero de igual forma valoro el llegar a estos, no sólo desde el evocar sino que para ella fue como “aprender más de mi historia, de una historia de la ciudad que no estaba en mí”.

### **La forma de los recuerdos**

Instalada la mecánica de trabajo, en este segundo momento del proceso fue muy interesante la manera como articularon las decisiones tomadas por los equipos y cómo relacionaron la película con sus historias. El tejido que se construyó entre forma y experiencia no me tomó tan por sorpresa y nos dimos cuenta entre todos que lo primero que necesitábamos saber era cómo recordábamos a través de las imágenes. Allí la relación con el cine como unión de fragmentos fue preponderante y expresamos, luego de un ejercicio por los recuerdos *malucos* [negativos] y *los inolvidables*, cómo un objeto específico era el punto desde el que evocábamos para ir luego a completar la

imagen plena que llevábamos. Un vestido y su color, unos zapatos desgastados, una cometa, eran no sólo la puerta para hilar esos detalles, era a su vez, la condición plástica para el resto del recuerdo. El color del vestido daba forma a toda la habitación, la cometa cruzada por la luz solar era el color de toda una historia de aventuras, un destornillador en el cuello de un hombre era el horrible sonido que acompañaba una oscura imagen de infancia.

Llevamos estas percepciones al espacio de Roberto y María José cuando niños. Jackgo realiza un dibujo de uno de los posibles recuerdos de Roberto que no aparece en el guión y comenta:



Teresa ya está que no aguanta a Roberto, entonces sale tras él hecha una fiera... como esta fantasía se centra tanto en ella que si ustedes ven toda esa parte en negro, no es que se pueda haber olvidado el dibujo, sino la manera como Roberto recuerda ese momento, que por iluminación ,ese espacio que no importa (la mancha negra), algo así como lo que pasa en Dogville [Von Trier, 2003], donde uno sabe que están pasando cosas muy dramáticas y el espacio se convierte en otra vuelta, donde no hay paredes, en la que no interactúan con los objetos pero las vivencias son tan reales que uno se olvida un poco, como eso de la imaginación entra a jugar en la memoria... como los recuerdos juegan con la imaginación.

Sin embargo trabajar sobre el pasado de los personajes fue también volver sobre las historias personales. Para Bruhoo Mc, su pasado no era recordado directamente como algo triste. La palabra que para él nombraba aquel tiempo era la desilusión, la desesperanza. Su fantasma lo rondaba y era una marca que llevaban todos los de su barrio, no se visionaba horizonte alguno para ellos.

Yo tenía en mi cabeza que este pasado sería enteramente realista y un bloque completamente cerrado frente al futuro o con tan sólo unos elementos que develaran el

porvenir. El equipo me pidió que buscáramos más elementos que anticiparan ese futuro y además brindaron elementos que hicieron al pasado transformar su código realista, a una de ensoñación y de juegos de imaginación. Lo que propusieron y que me llevó a la reescritura era como el pasado podía ser el futuro y viceversa.

Sin embargo no hubo consenso sobre la plástica de la ciudad del recuerdo aunque los referentes propuestos dieron otros matices a los pasajes de María José sobre todo. Nombraron películas como *Miedo y asco en las vegas* de Terry Gilliam; *Amelie* - y la *La ciudad de los niños perdidos* de Jean Jeunet. Pero pesó más mi veta realista y en momentos llegué a cerrarme. Sin embargo ellos dieron puntadas para insistir en el mundo liberador que podría ser la fantasía de Roberto.

### **El olvido como posibilidad**

#### **SEC. 84. FLASH BACK. EXT. BAJO EL PUENTE SOBRE LA QUEBRADA DEL BARRIO. NOCHE**

En el cielo la luna llena se observa atravesada por cables de energía, se escucha el rumor de la quebrada.

Debajo del puente El Matarecuerdos se encuentra parado frente a su carretilla, con un cigarrillo en una mano y una botella de alcohol medio vacía en la otra, se toma un trago y comienza a hablar frente a sus espejos, no logra sostenerse firme en pie.

#### **MATARECUERDOS:**

Mata. Punto. Mata. Punto. Mata. Mataron a Recuerdos en la cerrajería... Corro antes que el dedo señale el frasco con jugo que ya ha caído del árbol. Germán: Es mejor así, no saber cómo iban vestidos... no dar razones a su muerte... Matar a todos esos maricas, disfrazar la tristeza con clavos y regalarle una beca de asesina en el desierto. Abrir el ojo para el desastre. Ingerir la esquina y el puente, la lluvia, color verde de la tierra de las balas, de las llaves sin tatuaje, el crepitar de un revolver con reloj. Porque los pasos del asesino sólo pueden escucharse con los ojos. Todo natural, todo sencillo como la noche. ¡Mato los recuerdos de otros porque no logro matar los míos!

Se toma otro trago, y otro, mueve la botella y luego la tira al piso. Se sienta, agarra tierra con sus manos, se arrodilla y vomita... ahora habla más bajo

### **MATARECUERDOS:**

Ay mi Julia yo regresando del trabajo en la madrugada, los vecinos esperándome afuera de la casa, y yo diciéndoles que me dejaran entrar... Quiero mandarlo todo al carajo. De tanto andar se me olvida que estoy pensando, mis patas empiezan a sangrar y paro, y es ahí cuando los hijueputas recuerdos vuelven...

Sin levantarse el Matarecuerdos busca en su carreta y saca otra botella de alcohol. Se toma la mitad de la botella, se escucha su garganta como engulle el alcohol.

(Guión *La Llave de la Memoria*, página 109, 110)

Esta insistencia en pensar el olvido como un estado radical, como vacío, cuestionó mucho a aquellos participantes del grupo como Guillermo Zapata y Diego Marín, quienes consideraban el olvido como una decisión vital para sobrellevar su historia.

Guillermo fue uno de los participantes que invité por su sensibilidad y capacidades técnicas pero que no estaba precisamente en una de las áreas que quería observar. Él vive aún en la Comuna Dos, en la frontera entre Villa del Socorro y Villa Niza. Nos conocemos desde niños. Participamos en diferentes actividades del Centro de Promoción de Lectura de la Fundación Ratón de Biblioteca, uno de los programas que mantuvo la Presidencia de la República luego de que se diera la reinserción de las Milicias Populares del Pueblo y para el Pueblo y las Milicias Populares del Valle de Aburra en febrero de 1994. Yo experimentaba en aquel tiempo con el teatro y un poco con la escritura mientras que él ya se había sumergido en la imagen. Trabajaba con la pintura abstracta, colores intensos y trazos fuertes que me recordaban la vitalidad de la carne humana conectada con la naturaleza.

Años después nos encontramos en el Jardín Botánico de la ciudad. Hacía fotos con una pesada cámara análoga cerca al pequeño lago. Nos saludamos eufóricos. Le pregunté por la pintura y me dijo que la había abandonado y ahora estaba dedicado a la fotografía. Continuamos manteniendo contacto gracias a Duván Londoño, otro amigo del sector. Supe que luego se dedicó al video y pronto vi uno de sus cortometrajes.

Desde el principio llamó mi atención la manera en que Guillermo contaba y cómo, teniendo algunas historias relativamente cercanas, sus búsquedas plásticas y temáticas eran tan diferentes. En *Caín* (2008), su segundo cortometraje, si bien el tema era la violencia, no había una pregunta por el conflicto sino por la subjetividad de quienes la ejercían y particularmente, todo sucedía dentro de una sola locación: una casa del barrio, además de que la caracterización de los personajes era a través de objetos-símbolos y de un montaje no lineal y más de tipo collage. Era claramente un camino distinto al mío. Mi interés por narrar se dio por las fantasías que generaba en mí la arquitectura abigarrada del barrio, su exterioridad, y mis primeros ensayos buscaban a toda la comunidad como protagonista.

Durante el proceso Guillermo continuó generando debates muy interesantes desde este lugar y yo descubrí un poco más de esta visión. Para él fue necesario en su historia crear otra cotidianidad y olvidarse en el instante de lo que estaba sucediendo. Si yo fui en camino de indagar por estéticas realistas en las que veía un espejo, quizá para algunos el camino común de los realizadores antioqueños y colombianos (Osorio, 2010:12), Guillermo corrió tras otros referentes más subjetivistas y otros con propuestas más cercanas a la fantasía: él mismo señala como gran influencia a Jean Pierre Jeunet y entre mis amigos por chiste lo llamo el David Lynch criollo (local). Y esto se enlaza con su apuesta frente al conflicto. Para él la memoria de la ciudad no ha tenido, sobreponiéndole el concepto de Todorov, un carácter ejemplar<sup>63</sup>. En una entrevista que le hice cerca al final del proceso, respondía a la importancia del olvido y/o la memoria, lo siguiente:

Yo soy un poco más negativo frente al asunto y siento que se necesita más olvido. Porque venimos construyendo el futuro a través de los recuerdos, y eso nos hace retrasar cada vez más, y es por eso que pienso, no creo que sea la única cosa, pero pienso que eso aumenta el nivel de ignorancia de las personas, o al menos del entendimiento colectivo de las personas, o la inteligencia de vida de las personas, porque yo no puedo comprender que se sigan repitiendo las mismas historias, las mismas anécdotas en cada barrio, que pasaron hace veinte años, hace treinta años, pues a mí me parece que una ciudad debería ir evolucionando, y si no es capaz de evolucionar con sus

---

<sup>63</sup> ...[el asesinato masivo no es la nuevo] "sino la eliminación continua de seres humanos practicada durante años y décadas de forma metódica y convertida así en sistema mientras transcurren a su lado la vida normal y cotidiana la educación de los hijos, los paseos amorosos, la hora en el médico, las ambiciones profesionales y otros deseos, los anhelos civiles, las melancolías crepusculares, el crecimiento, los éxitos o los fracasos, etc. Esto sumado al hecho de habituarse a la situación, de acostumbrarse al miedo, junto con la resignación, la indiferencia y hasta el aburrimiento, es un invento nuevo e incluso, muy reciente. Lo nuevo en él para ser concreto, es lo siguiente: está aceptado (Imre Kertész. En: Tiscornia, 2009)

recuerdos debería tener también la posibilidad del olvido. Entonces ante eso, por eso yo veo en la película esa alternativa de la ciudad del olvido, que se puede jugar con esas dos partes, como que también podría ser algo bueno para las personas, claro que hay personas que sus recuerdos no son tan buenos, y que de pronto en algún momento quisiera olvidarlos también.

En otro ejercicio, un poco antes de esta entrevista, jugamos con el departamento de fotografía a que consignaran en papel qué lugar ocuparían en la ciudad del futuro propuesto por la película y la respuesta de Guillermo fue contundente: “Yo sería una persona que por voluntad propia entraría a los edificios para que mi memoria fuese borrada” (taller *socialización ciudad del recuerdo*, junio de 2011). Su respuesta llamo mucho mi atención. Mientras que la respuesta de alguien como Blaster, que hoy trabaja en procesos de liderazgo desde la escuela de hiphop KGP que reúne a más de ocho agrupaciones de grafiti, canción y break dance en la Comuna Uno, fue imaginarse como uno de los abanderados de la lucha por la memoria<sup>64</sup>, Guillermo insistía en el olvido.

En mis anotaciones posteriores planteaba una paradoja ¿Por qué él se colocaba en este lugar si su historia de vida no estaba marcada por muchas situaciones traumáticas? Y con otra pregunta me cuestionaba si acaso se trataba de una cuantificación ¿Se trata de número de traumas el optar por el olvido? De igual forma yo tomaba partido por la importancia de la memoria y mi situación era muy similar. Critico del proceso, Guillermo puso en principio límites a la apuesta de reflexionar desde sí para la película:

[...] yo he tratado de tomar un poco de distancia como, mi parte interior, pues no sé, yo las cosas personales trato de manejarlas por otro lado, para mí esto es una película y debe manejarse como una película, como algo profesional, así se vaya a hablar de algo etnográfico, cultural, lo que sea [...]

Sin embargo, yo quise dialogar con su posición y señalarle que fue una gran decisión, que era su decisión, al igual que él vio en el proceso aportes interesantes que daban otra perspectiva a su historia. Evaluando el proceso comentó en la entrevista:

**Guillermo:** [...] al principio yo me creía un poco incrédulo con el proceso. Sin desconocer lo bonito. Siempre hablaba con las personas, que bonito esto, pero ¿Será lo mejor para una película?” Siempre tenía esa pregunta, pero a medida que el proceso ha ido avanzando me va dando las respuestas y veo que lo bonito pasa a ser algo práctico, y lo bonito pasa a ser algo racional:

**Germán:** ... que era muy idealista dejar el proyecto a ese grupo de personas...

---

<sup>64</sup> **Blaster:** “Hago música para las conciencias [...] también me gusta mucho la imagen y lo que podemos utilizar con ella que es contar nuestras historias, las historias de nuestro barrio”. (video carta 02 de junio de 2011)

**Guillermo:** y dejar que hubieran cosas que se fueran construyendo a partir de un proceso de pronto pedagógico, de pronto personal, pero en mi yo si he logrado como irme devolviéndome a mis recuerdos durante este proceso. Por ejemplo esa actividad con Miguel<sup>65</sup>, como que yo ya había dejado la parte esotérica desde hacía mucho tiempo, y fue raro volverla a encontrar pero esa noche soñé una gran cantidad de cosas y al otro día los recuerdos de ciertos amigos, y seguía recordando, como esas vivencias con los amigos, no fue gratuito, fue como respuestas a que el proceso de la película si empieza como cogerlo a uno y como a irlo construyendo a uno por dentro, como a recapacitar en esas cosas que uno a veces bien deja olvidadas, y esos recuerdos bien sean buenos o malos es bueno tenerlos.

Mi intención no era justificar el lugar de la memoria. El ejercicio me llevo a mí, coleccionista de recuerdos, ser nostálgico por naturaleza, a preguntarme de igual forma que quería olvidar. En esta tensión, como se vio en el capítulo anterior, reformulamos el personaje de Federico, el líder rebelde y de igual forma el final de la película, de la que hablaré en el siguiente subtítulo. Guillermo reconoció insisto, otras posibilidades pero gracias a su lugar de enunciación:

Entonces si me sentí muy tocado con la película, siento que si como que la película me está llevando a puntos interiores que creía no iba a ser posible. Entonces recuerdo mucho sobre el internado, sobre la infancia, sobre la violencia aquí en el barrio, que yo trato de no recordar mucho, que por eso digo le digo me parece pertinente también decir que hay personas que no quieren recordar, yo quisiera no recordar los momentos malos, o no quisiera recordar los momentos de violencia, porque yo no me puedo construir solamente como un ser solamente del espacio, quiero construir como mi propia memoria. Pero con la película me doy cuenta de la importancia de esa memoria colectiva que hay en el barrio, en la ciudad, y cómo eso empieza a influenciar en la memoria personal.

### **“Medellín no es una ciudad de finales felices...”**

Como discutí con el equipo de actores sobre el final de la película y la muerte de los protagonistas (ver página 97,98), también lo hice con el equipo de diseño. En la sesión de recapitulación de *la ciudad del olvido*, luego de conversar sobre los elementos gruesos que habíamos descubierto, volvimos sobre el tema y la discusión sobre la venganza se puso en la mesa. Luego de un comentario suelto de Milvia donde decía que quién había cometido errores debía pagarlos, pedí nos detuviéramos en esa frase y la

---

<sup>65</sup> Para el inicio del segundo momento que nombramos como La Ciudad del Recuerdo, invité a todo el equipo a La Casa del Arrullo, espacio de Miguel Bedoya, un amigo que viene trabajando hace algunos años con terapia sonora por medio de cuencos cantores tibetanos. Tuvimos un pequeño concierto luego del cual conversamos sobre las imágenes que el sonido produjo en cada uno, insistiendo en el carácter sonoro de los recuerdos.

comentáramos. ¿Ustedes piensan o están de acuerdo moral y políticamente que quien haya cometido errores tenga que pagarlos?

Elsy: yo no.

Milvia: yo sí.

Diego: no tanto pagarlos...

Milvia: todo en la vida tiene consecuencias, buenas o malas, todos las trae. Todo acto que uno haga conlleva a otro acto, todo lo que usted haga en esta vida tiene consecuencias.

Luego de ese ligero *vox populi* les pedí que nos pusiéramos en contexto, en que pensaran cómo la película estaba tocando un poco los 80's, los 90's y años más recientes, que pensaran toda esa violencia que hemos vivido en la ciudad:

Diego: [...] en el camino, muchas personas encuentran cosas o descubren cosas, las cuales lo llevan a uno a hacer cosas malas, y ahí es donde según el camino que uno tome, o en el que va, va a llegar a un rumbo, si o qué? Pues esas personas ya tienen como un camino ahí. Ciertamente, este camino ya tiene su camino...pa! pa! pa!... y el final ya lo trae casi que escrito, no? Como le dice la mamá a uno *no se vuelva sicario que lo matan*, es la verdad, no?

Milvia: Sí, y la mamá no quiere que a usted lo maten, entonces es obvio eso le va a pasar.

Diego: es obvio que usted decidió ser sicario usted ya sabe el fin de ese camino, no?

Varios comentaron entonces historias que reafirmaban esta premisa. Yo intenté con comentarios sueltos que pensáramos porque este *fatum* les parecía tan obvio. Camila Flórez en su relato, aunque no da otra respuesta, buscó poner otros tópicos a la reflexión. Ella recordó en ese momento la historia de uno de los jóvenes que llegó a trabajar en *Tallerarte*, iniciativa de la que ella hace parte y que desarrolla procesos de pedagogía en artes plásticas, sobre todo escultura, en el sector de El Picacho, al noroccidente de la ciudad (comuna Seis). Ella cuenta como este joven llegó a este lugar decidido a abandonar su vida de sicario y se hizo uno de los más hábiles del taller.

Tiempo después fue asesinado. Camila reflexiona:

[...] No le perdonaron la vida y creo que él tampoco fue quien haya tomado la decisión de irse de pillo, sino que hay contextos y situaciones que a uno lo lanzan, no hay otro camino, a veces uno puede decidir, pero a mí eso es lo que me genera, porque él era muy bueno, y uno dice que lastima que lo hayan matado, la guerra no le perdonó la vida y también eso me hace decir que es acertado el final.... hay es que no quisiera que mataran a Roberto, uno quisiera un montón de cosas, pero desde la realidad, pues... así es, y nosotros no somos de finales felices, de historias rosas.

Para Camila este sino trágico de nuestra ciudad obedece a los excesos de violencia que hemos vivido, y como muchos sujetos no tienen una posibilidad de elección. Milvia lo nombra como algo arraigado mientras que Mary Luz apela a la unidad dramática que se está proponiendo:

**Milvia:** no, porque a mí me parece que la violencia... por ejemplo para Roberto, a él lo persigue la violencia a donde sea.

**Mary Luz:** no, pues no hay otro final. De hecho es muy buen final porque no es un final como que uno se sienta *ah no, pues quedaron felices y no pasó nada*, no, eso no tiene gracia, y a pesar de que uno se identifique con los personajes y le duela, es como coherente como a todo ese mundo en el que se planteó. Y además si siento que es un final feliz porque la ciudad [del olvido] cae, no es sólo el final de los personajes, la ciudad cae a la final y hay algo feliz ahí y lo siento bien.

Al ver que la discusión se cierra, le propongo al equipo que busquemos otro final y es allí donde aparecen comentarios mucho más fuertes, referidos a una ciudad vengadora en potencia, a punto de ser detonada. Yo abro el juego:

**Germán:** Roberto le entrega el arma a María José, y María José no le dispara a Roberto ¿cuál sería entonces el final? ¿Un beso entre los dos personajes?

**Elsy:** no, tampoco. No lo que pasa es que ella recapacita, por mi sector han pasado cosas de venganzas y el hermano del difunto no hace eso, no se venga, sabe quién lo mató, y no hace nada, la familia sabe quien fue y no hacen eso...

**Mary Luz:** pero es miedo, es que no tienen el arma en la mano para ir a cobrar, si estuvieran en las mismas condiciones van y lo hacen.

**Milvia:** si porque mira que yo he estado con señoras que por ejemplo le mataron al hijo, esa señora con la gente del común así alrededor, ah sí, que Dios los perdone, pero cuando ya ella se queda con uno en confianza *estos hijuetantas*, a ella se le ve la rabia, sólo que ella tiene más hijos, no tiene para donde irse, pero ella... *yo soy una vieja*, hubo un momento que se le salieron palabras así: *yo soy una vieja, adonde tuviera con qué quién sabe qué haría...* me entiende, y delante de la gente, *mi Dios los perdone*, ella tiene que cuidar su lugar, no puede andar diciendo *es que si tuviera con qué yo les daba*. Aunque demás que hay gente que perdona de corazón y supera todo eso, pero gente que si por mayoría por miedo, también [no lleva a cabo la venganza].

Ahora bien. Hacía el final de este diálogo Valeria intenta tamizar la pregunta, dejándonos ver como no es una situación de un sector en especial, y como sería necesario entender el momento en que se da y cómo es posible encontrar otras posibilidades para la ciudad.

**Valeria:** yo pienso que todo como lo han dicho todos de alguna u otra manera es consecuencia de, y cada paso se va armando de un pasado y una historia que se va construyendo, y tanto el perdón como la venganza, hacen

parte de eso, y es difícil el perdón como también es difícil la venganza. Pero depende del momento en que se sitúa y en la oportunidad de perdonar o de vengarse es que se desemboca la acción [...] yo digo que los finales felices si caben en Medellín, como caben los finales tristes, porque en todas partes está, en todas, en cualquier esfera de la sociedad, porque hay finales felices en el momento en que una persona decide, no, no quiero ser más sicario, pero es triste en el momento que lo matan pero hay otros que no los matan y otros que si y es como ¿cuál es el final? Si vamos hasta la muerte pues todos son tristes, tan triste que dejó de robar y después le dio cáncer, entonces fue un final triste.

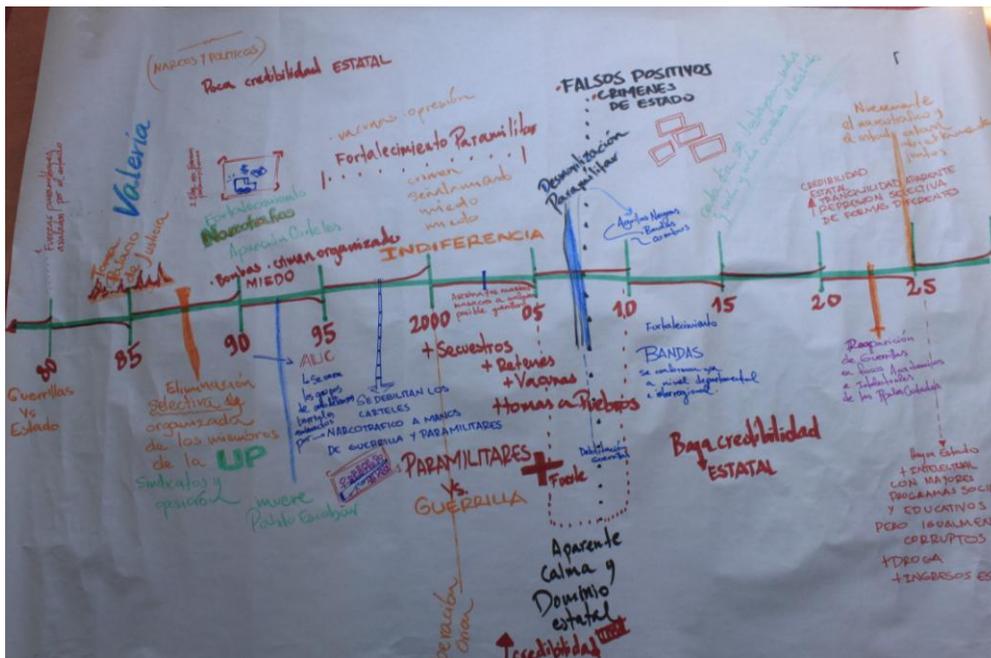
Quizá este fue un diálogo como muchos otros que tuvimos frente a nuestros personajes, pero no dejó de impresionarme la condición de fragilidad que había en cada uno de nosotros frente a estas situaciones. Subrepticamente, alcanzo a leer que entregar las decisiones al destino fatal, trágico, es oponerse al cambio, o no tener los elementos suficientes para que esas condiciones se den. Como nos lo recuerda Riaño(2006: 137), esta idea de sino trágico, clava sus raíces en la religión y cultura popular, pero a su vez da cuenta del lugar en el que se sitúan los jóvenes frente a los hechos violentos y cómo construyen parámetros de acción desde allí, donde “La muerte constituye un agente que regula y limita sus vivencias [...]” (Ibíd.). Mi equipo de trabajo no carga en su pasado con el rol de victimarios, no sé que suceda con ellos en el futuro, estoy casi seguro que la muerte no es su opción. Sin embargo admitir estas posibilidades nos abre a pensar esas otras huellas dejadas por el conflicto, no sólo como marcas sino como puntos de vista en la construcción de futuro.

Para Riaño “estas narrativas exteriorizan las hondas heridas sociales que afectan a la sociedad colombiana y que atañen a su relación irresuelta con el pasado y al olvido impuesto en torno a las pérdidas y humillaciones causadas por la violencia armada y las guerras pasadas” (Ibíd., xli) y cita a Gonzalo Sanchez quien plantea que el estado continuo de violencia ha creado en las personas una percepción de la historia como algo estático (Ibíd.).

Un mes y medio después nos reunimos para recapitular lo trabajado en la *ciudad del recuerdo*. Allí les propuse elaborar una línea de tiempo entre 1980 (muchos de ellos no habían nacido para esta época) y 2022 (tiempo presente de la película de ficción) y que enmarcaran allí su propia historia. Cada uno tuvo alrededor de cuarenta minutos para construir su esquema. Algunos asumieron la escritura de inmediato, mientras que otros se tardaron un poco más, haciendo un boceto en un papel pequeño o mirando perplejos la hoja en blanco. Antes de socializarlo les pedí que comentáramos un poco el

ejercicio, cómo les había parecido. Bruhoo Mc, habló de lo difícil que es para él nombrar este pasado pero a su vez como el ejercicio en general de la propuesta le ha permitido poner en público muchas de sus sensaciones. Para Blaster y Valeria fue sentir que en principio no había mucho que recordar, que eran apenas unos detalles, pero luego se vieron frente a un montón de situaciones. Mary Luz en relación a esto habló del papel de los medios de comunicación frente a la divulgación de los hechos y cómo es manipulado nuestro pasado, pues los acontecimientos son creados y otros descartados.

Frente a los años 90 me llamó la atención las crudas imágenes como relataron aquella época: “Los niños jugaban alrededor de los muertos”. Para muchos es un momento de gran confusión, donde “¡cualquiera dispara!, un barrio contra otro barrio, gente del mismo barrio” y por el aumento de combos en relación a la década pasada “los de por allá, los de por allá, los fulanos, los menganos, entonces se declaró la guerra entre los combos e igual todavía había milicia”.



Mapa realizado por Valeria Wills en sesión de recapitulación ciudad del recuerdo. Fotografía Duván Londoño.

Sobre la primera década del siglo XXI llamo mi atención y fui uno de los que portaba la sensación, de que era un tiempo sobre el que aún no lográbamos tener distancia, no sólo por su cercanía sino también por todos los hechos que se desarrollaron en la ciudad. Si yo tengo un paisaje medianamente claro de los 80's y 90's, fueron las imágenes del

Jackgo y Blaster, los más jóvenes del grupo, quienes me dejaron ver elementos e imágenes que no tenía dentro de mí. Además de recordar crímenes, secuestros, tomas de los pueblos, se habló del miedo, la indiferencia. Jackgo lo recuerda como algo muy marcado: “Para mí fue lo más teso, fue la época de 99-2000, donde mataron a mi primo, que era por decir mi hermano mayor, él fue el que me mostró el mundo del hip hop. Yo estuve con él muy poco tiempo pero toda la base de mi vida se la debo a ese man”. Mientras que Blaster habla desde imágenes: “ventanas, puertas tiroteadas, muchas casas sin vidrios”, y luego comenta entre risas sus imágenes del proceso de reinserción: “supuesta paz, reinsertados, buses llenos de bandidos con camisas falsas y regalos (Se ríe a carcajadas), corporaciones legalizadas por corruptos del barrio para los paras. Yo de pelao [niño] iba a esos lugares pero no sabía de quienes se trataba”.

Luego intervino Mary Luz y señaló como todo lo relatado hasta ahora no abre ninguna condición para pensar en un futuro diferente al de la violencia, como ya desde la teoría lo señalaba con Gonzalo Sanchez.

**Mary Luz:** es muy teso uno darse cuenta de lo que pasa en el país y tanta gente que nos hacemos los locos, para vivir en un país mejor y este país está muy cagado e incluye todos estos años y es muy impresionante porque nadie acá ha nacido por fuera de la violencia, ya estamos grandes y estamos aceptando que hasta el 2025 por lo menos vamos a seguir inmersos en la violencia.





Bruhoo Mc también señala ese carácter cíclico hablando a partir de elementos actuales como las Bacrim (Bandas Criminales que coaptaron el poder territorial de los paramilitares), en cabeza de alias Sebastián y alias Valenciano:

Para mi la violencia es todo un ciclo, por ejemplo lo que está haciendo ahora el estado es tratando de acabar con esta gente de Valenciano, y ahí va a quedar Sebastián mandando, y eso quien sabe cuántos años va a tomar, vuelve otra vez la calentura y así. Yo creo que las cosas van a ser más controladas: a todos nos tocó todo revuelto, cuando no había una cabeza que mandaba, también nos ha tocado todo el camino que ha recorrido el paramilitarismo aquí en Medellín, cierto, igual uno si nota que empiezan a organizar las cosas, yo pienso entonces que cuando se termine este proceso de acomodamiento va a seguir la cosa, pero más reglamentada.

A la par se habló de una organización popular de resistencia más conectada con otros movimientos mundiales. Blaster fue el único que no señaló tanta distopía en su relato e insistió en estos nuevos movimientos: “la música, el dibujo y los medios de comunicación del barrio darán un real aporte para que de esta injusticia se entere el mundo, y líderes revolucionarios nacionales e internacionales crean frentes de resistencia en las comunas y preparan al pueblo para un ataque”. Se habló además de un mayor incremento de la corrupción estatal, “mafia estatal”, así como de su control sobre los ciudadanos. Para el 2025 dice Valeria “nuevamente el Estado y el narcotráfico estarán abiertamente juntos”, y para Guillermo aparecerán “sistemas totalitarios, divisiones sociales marcadas, desacralización total de Dios, hogar, de todo”. Ante el terror que sentíamos todos de lo que veíamos hacia futuro, Diego Marín señaló que a pesar de lo difícil que fueron las anteriores décadas en la ciudad, terminamos “idealizando el pasado porque el futuro es negro”.

Si emparentásemos los marcos de la memoria de Halbwachs, como lo propongo en el capítulo tres (ver página 51), con los marcos de futuro, es posible entender la forma como nuestro horizonte de ciudad se cierra. Este autor habla de tres elementos-marco: el lenguaje, el tiempo y el espacio. Limitados los espacios de enunciación del pasado, coaptados por imágenes oficiales de un paraíso futuro y amedrentados por diferentes grupos violentos, entablar nuestra distopía de la Medellín futura es poner en debate estas situaciones y buscar un diálogo con los habitantes de la ciudad, sobre imágenes futuras que transforman presentes.

### **La película por-venir**

Todos me reclaman ya que ha habido mucha reflexión y quizá sea verdad, pero de otro lado siento que la película no logró entrar tanto en ellos como esperaba. Digo entrar en el sentido de dejarse tocar por las historia. Y sobre este límite quisiera recabar. Me parece interesante y quisiera saber un poco a qué se debe esa distancia. El otro elemento que vuelve y se manifiesta es de la violencia potencial, latente. Como si fuera algo ahí todo el tiempo por estallar, como si fuéramos una ciudad que sólo necesita un suiche para ser accionada. Igual este entrar o no entrar obedece también al rol que cada uno tiene dentro del proceso. Yo, insisto pude haberlo provocado más, pero no quería manipular los lugares de enunciación, sino que estos se dieran desde muchos lugares, los cuales yo no controlara. Terminado este primer proceso, lo que más me emociona es sentir que se trata de una nueva película, más cercana a mí y a la vez al equipo y este proceso ha transformado la manera como ahora tejen su pasado.



## CONCLUSIONES

¿De quién era el relato? ¿El filme contaba nuestra historia o la suya? ¿Por qué medios podemos distinguir las estructuras que nosotros inscribimos en el film de las estructuras que inscriben sobre él, muchas veces sin darnos cuenta, sus personajes? ¿Y, es el filme, en algún sentido, el mismo objeto para aquellos que lo hacen, para aquellos que tiene el rango de discurso, y para aquellos que al pasar han dejado sus huellas físicas sobre él? La cuestión sobre de quién es la Historia tiene una doble dimensión moral y ontológica”

David Mcdougall, *¿De quién es la historia?*

Como lo planteé en la introducción general del texto, esta etnografía está inconclusa pues será sólo cuando la película se encuentre realizada, que nuestras intuiciones como equipo de trabajo dialogaran con el público y la ciudad, y los bocetos pasaran a imágenes concretas que darán cuenta de nuestra posición y la manera cómo leemos el intenso pasado y el perplejo futuro de este territorio. En el epígrafe, Mcdougall hace referencia a la relación que él como autor establece desde sus producciones audiovisuales con las comunidades, cómo estas imágenes pueden llegar a tener un significado más allá de sus intenciones, intenciones que quizá no logran ser percibidas o bien pueden ser desdeñadas por quienes aparecen ahí frente a la pantalla.

Este ejercicio etnográfico de construcción de una plástica del futuro y el pasado de Medellín, pretendió abrir nuevos interrogantes sobre esta relación entre contexto, productores y públicos, cómo la subjetividad del artista se coloca frente a la producción de una obra que busca representar un territorio signado por la violencia, y hacer *nuestra* la historia. Propongo así enunciar los elementos que a manera de conclusiones generó esta primera etapa. Resaltó lo logrado metodológicamente en conexión directa con la etnografía visual y a su vez en relación con las discusiones y cuestionamientos que se abren hacia las etnografías de la memoria y la violencia.

Recuerdo que al presentar mi propuesta de tesis, la duda que asaltaba con mayor fuerza a mis profesores como lectores y jurados, era la manera en que una elección estética iba a ser tratada, cuando sabemos que en el proceso de elaboración de una

película, si bien hay una justificación conceptual, muchos elementos son apenas resultados enteramente fruto de una ecuación estética que no tiene soporte en lo real y en lo histórico.

En campo, la decisión que tomé fue viajar de un lugar a otro, de la experiencia vivida, testimoniada, a la construcción de la ficción y viceversa; sin pretensiones como las de descubrir lugares inexplorados de la forma cómo opera la violencia y la memoria, quise sumarme a una tarea más sencilla: poner en discusión los elementos culturales que entran en juego para pensar el pasado y el futuro de la ciudad y el contexto desde el cuál recordamos. Afincado en propuestas clásicas sobre la imagen cinematográfica, como la de unidad trabajada por S.M. Eisenstein (concepto madre desde el que se desprenden las demás decisiones estéticas), y bajo una noción de la cultura como proceso, inversa a la clásica de lo cultural como inventario, relatos, decisiones, puntos de vista y bocetos entraron en diálogo.

Si la antropología visual ha abierto su campo de análisis a las imágenes como producciones socialmente construidas, es necesario observar con mayor detalle el momento mismo de la producción. Allí la relación como lo mostré en campo no es unilineal entre objeto y productor, pasa por negociaciones de diferente orden, donde el sujeto no plasma lo *que es* culturalmente, sino que debate, dialoga, lucha con sus referentes culturales.

Así mismo se hace necesario entablar otras relaciones entre el cine y la antropología, pues en muchas ocasiones se ha limitado a la imagen como producto final y simple registro de lo real o lo ficcionado. En el cine, la dramaturgia establece jerarquías y reglas de juego que disponen en los espectadores otras maneras de relatar sus experiencias. Explorar como se construyen esas narrativas, cómo el cine habla de la realidad –tanto en su momento de producción como de exhibición– es entender a su vez la manera como los sujetos se relacionan con sus temporalidades, espacios y experiencias.

Al llevar este proceso metodológico al tema de las memorias y la violencia en las comunas Uno, Ocho y Trece de Medellín con un equipo de producción de jóvenes, aparecieron cuatro elementos temáticos, que son más cuestionamientos y proyecciones hacia otros estudios, programas y académicos en la temática.

El primero, son las percepciones de la temporalidad del conflicto, que se alinean con lo mostrado por Riaño (2006) acerca de la percepción de continuo en personas

tocadas por el conflicto y con la idea de configuración que Blair y Quiceno (2008) retoman de Ricoeur para comprender el relato que construyen los sujetos víctimas del conflicto. En la etnografía realizada tiempos y actores armados se superponen en la memoria de los participantes, así como eventos, fechas y personas recordadas.

Un segundo elemento que se encadena a esto es el contexto en el que se produjo este ejercicio de memoria. Desde que inicié la construcción del proyecto uno de los autores guía fue Riaño y en especial su libro *Jóvenes, Memoria y Violencia* (2006). Tal texto fue construido en gran parte con las entrevistas y las visitas de campo de la autora a mediados y finales de los 90's en por lo menos tres grandes sectores de Medellín: Barrio Antioquia, Comuna Uno y Ocho. Me impresionó mucho el resultado, los testimonios y la manera cómo son hilados, pues hablan con profundidad de aquel salir y recordar la turbulenta década de los 90's, pero siento que la conexión de los jóvenes hoy con la ciudad es otra. Se trata más del contexto post AUC (Autodefensas Unidas de Colombia, ver capítulo dos) y hay allí como una marca, una manera de hacer memoria donde cierta esperanza fue sepultada y los mecanismos de sostenimiento y resistencia encuentran otras maneras de construcción, distantes espacialmente de los contextos microlocales como el barrio, la comuna, así como otros escenarios de debate y expresión, como en este caso un proyecto cinematográfico o en otros, las escuelas de hip hop que agrupan a jóvenes de distintos sectores.

Un tercer elemento conclusivo, es que hay un gran valor pedagógico en el tomar distancia desde la producción artística. Comprender el pasado desde los valores plásticos que requiere su expresión es trazar una reflexión que puede tener efectos en nuestro futuro como ciudad. Al reflexionar sobre la forma de expresar ese terror vivido y determinar el impacto del mensaje a construir se dio una tensión entre el silencio y la expresión radical de la violencia vivida en estos años, pero a su vez se generó una reflexión sobre el papel que distintos *ciudadanos-personajes* pueden jugar en su transformación.

Esto a su vez nos llevó a visualizar en la ciudad una moral y una ética fragmentada por la violencia. Los resultados negativos de años de intensa violencia no sólo permanecen en la memoria de los familiares de las víctimas, también en otros, apenas cómplices o testigos, pero no sólo como imágenes, también como modos de acción y pensamiento, bien sea como ya se dijo en la percepción del tiempo, la percepción del futuro como sino trágico sin posibilidad de transformación, la violencia

como algo cíclico irrefrenable, o en el modo como es posible comprender la justicia y el lugar que puede tener allí la venganza. Si hay algo invisible o perdido en nuestra memoria que la ficción puede mostrar o discutir, no son recuerdos o retratos de uno u otro momento, son mecanismos de acción que se piensan a partir del pasado pero que tienen su capacidad de desenvolvimiento en el futuro.

Finalmente para el equipo de trabajo esta experiencia significó adquirir conocimientos y dinámicas de trabajo para el audiovisual en diferentes niveles, de acuerdo a los conocimientos y expectativas previas que tenían. Fue a su vez darle un lugar a las memorias de su entorno, y en el caso de quienes ya venían trabajando sobre ellas, acercarse de otro modo, deseo que se ve reflejado en que ahora muchos quieren poner estas preguntas en otros espacios creativos con los que están vinculados. Sin embargo, quiero insistir en que este descubrimiento por parte de ellos fue para mí también comprender otras maneras de hacer memoria y de hacer olvido, de enfrentarse en el diario vivir a su pasado y negociar futuro. Para mí fue desideologizar mi imagen de las comunas y del mismo pasado. Fue entender que para llegar a un público abierto en la ciudad y el mundo y generar un diálogo que trascienda lo cinematográfico, más vale mostrar las ambivalencias de cada uno de esos actores que participo en el devenir de nuestra ciudad, sus crisis, que pensar que hay un héroe o un grupo elegido al final de estas ruinas.

## BIBLIOGRAFÍA

- Arango, Germán y Pérez, Camilo (2004). “Pasolini en Medellín. Apuntes para una etnografía visual sobre la periferia”. Disertación de licenciatura, Departamento de Antropología, Universidad de Antioquia, Medellín.
- (2008). “Atrapar lo invisible, etnografía audiovisual y ficción”. En *Revista Anagramas* Vol: 6 N12. Universidad de Medellín.
- Arango, Germán (2011). “El conflicto social en el conflicto dramático”. En Tapias, César Augusto (Comp). *Nueva Antropología en Colombia*. En imprenta: Medellín.
- Arocha, Jaime (2000). “Diarios contaos, el Diario de Campo Intensivo. Documento de trabajo”. Grupo de Investigación afrocolombiano: Universidad Nacional de Colombia.
- Ardevol, Elisenda (2006). *La búsqueda de una mirada: antropología visual y cine etnográfico*. Barcelona: Editorial UOC.
- (1996). “Representación y Cine Etnográfico”. En *Quaderns de l'ICA*, núm. 10. Barcelona
- Badiou, Alain (2004). “El cine como experimentación filosófica”. En Yoel, Giraldo (comp). *Pensar el cine vol: 1: imagen, ética y filosofía*. Editorial Manantial: Buenos Aires.
- Balbín, Jesús William (2004). “El conflicto urbano se agudiza”. En *Reelección: el embrujo continúa, segundo año de gobierno de Álvaro Uribe Vélez*. Plataforma Colombiana de Derechos Humanos, Democracia y Desarrollo (comp). Bogotá: Ediciones Antropos.
- Barnouw, Eric [1974] (2005). *El Documental*: Barcelona: Gedisa S.A.
- Benjamin, Walter (1970). *Iluminations*. Jonathan Cape, Londres.
- Behar, Ruth (2007). “Ethnography in a Time of Blurred Genres”. En *Anthropology and Humanism*, VoGermán: 32, Issue 2, pp 145–155. University of California
- (1993). *Translated Woman*. Boston: Beacon Press Boston.
- Blair, Elsa (2005). *Muertes violentas: la teatralización del exceso*. Universidad de Antioquia: Medellín.
- Blair, Elsa; Quiceno, Natalia (2008). *De Memorias y de guerras la memoria de las víctimas del conflicto político en Medellín*. Instituto de Estudios Regionales INER Universidad de Antioquia, Grupo de Investigación Cultura, Violencia y Territorio

Programa de víctimas, Secretaría de Gobierno Municipal, Alcaldía de Medellín, IDEA, Colciencias: Medellín. [Informe sin publicar].

Bourdieu, Pierre (1997). *Razones prácticas, sobre la teoría de la acción*. Anagrama: Barcelona.

Campo, Oscar (1998). “Nuevos Escenarios del Documental en Colombia”. En *Kinetoscopio* Vol: 9 N. 48,51-57. CIUDAD O PAIS

CERLALC (Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe). Programa retorno a la palabra. Disponible en:

[http://www.cerlalc.org/redplanes/secciones/biblioteca/informe\\_2008.pdf](http://www.cerlalc.org/redplanes/secciones/biblioteca/informe_2008.pdf)

Visitado el 12 de noviembre de 2011.

Clifford, James (1999). *Itinerarios Transculturales*. Barcelona: Gedisa S.A.

D’Ascia, Luca (2000). “El Mito Trágico en la Obra de Pier Paolo Pasolini”. En *Suma Cultural*, revista de cultura contemporánea, Vol I. N.1, marzo. Bogotá

----- (2004). *Cuerpo e Imagen en el Renacimiento*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.

De Brigard, Emilie (1995). “The History of Ethnographic Film”. En *Principles of Visual Anthropology*. Paul Hockings (ed.), Berlin, New York: Mouton de Gruyter, pp. 13-44.

Dornier-Agbodjan, Sarah (2004). “Fotografías de familia para hablar de memoria”. En *Historia, antropología y fuentes orales*, No. 3. 3era. Época. Barcelona: Universidad de Barcelona /Archivo Histórico de la Ciudad. pp. 123-132.

Fabian, Johannes (1983). *Time and the other: how anthropology makes its object*. Coloumbia University Press: New York.

Fals Borda Orlando, Guzmán Germán y Umaña Eduardo [1962] (2005). *La Violencia en Colombia*. Editorial Taurus: Bogotá D.C.

Figueroa, José Antonio (2009). *Realismo mágico, vallenato y violencia política en el Caribe Colombiano*. ICANH: Bogotá D.C.

Giraldo, Carlos Augusto (2008). “Los confines del proyecto cultural paisa”. En *Geopolíticas: espacios de poder y poder de los espacios*. Piazzini, Carlos Emilio Suárez y Montoya Arango, Vladimir (Editores). La Carreta Editores Universidad de Antioquia. Instituto de Estudios Regionales, INER Gobernación de Antioquia.

González Flores, Laura (2004). “La historia de la fotografía como illusion”. En *Luna Córnea*. México D.F. Número 28. Pag 36-47.

Grau Rebollo, Jorge (2005). "Los límites de lo etnográfico son los límites de la imaginación: el legado filmico de Jean Rouch". En *Revista de Antropología Iberoamericana*, N° 41. Mayo-Junio

Halbwachs, Maurice (2004) [1950]. *Los marcos sociales de la memoria*. Anthropos: Barcelona.

Henley, Paul: (2001). "Cine etnográfico: tecnología, práctica y teoría antropológica." En *Desacatos. Revista de Antropología Social*: No. 8, Invierno. México. D.F: CIESAS. pp. 17-36.

Huxley, Aldous [1932] (1969). *Un mundo feliz*. Plaza y Janés: Barcelona.

Ickowicz, Luisa Irene (2008). *En tiempos breves: apuntes para la escritura de cortos y largometrajes*. Paidós: Buenos Aires.

Jimeno, Miriam (2007). *Lenguaje, subjetividad y experiencias de violencia*. En *Antípoda*. N°5 julio-diciembre. Bogotá, pp.169-190.

Kipling, Rudyard. "Poemas". Disponible en

<http://poemaseningles.blogspot.com/search/label/Rudyard%20Kipling>. Visitado el 10 de septiembre del 2011.

Laddaga, Reinaldo (2006). *Estética de la emergencia, la formación de otra cultura de las artes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

Lechner, Norbert y Güell Pedro (2006). "Construcción Social de las Memorias en la Transición Chilena". En *Subjetividad y Figuras de la Memoria*. Jelin, Elizabeth y Kaufman Susana G. (Comps.). Buenos Aires: Editorial Siglo XXI. pp. 183-197

Le Goff, Jacques [1977] (1991). *El orden de la memoria*. Barcelona: Paidós.

McDougall, David (1995). "De quién es la historia". En Arrebol, E. y Pérez, GERMÁN: (eds.). *Imagen y cultura. Perspectivas del cine etnográfico*. Granada: Diputación provincial de Granada. pp. 401-422.

Marcus, George E y Cushman, Dick E. [1982] (2008). "La etnografía como texto". En Reynoso, Carlos (Comp.). *El Surgimiento de la Antropología Posmoderna*. Barcelona: Gedisa.

Mariniello, Silvestra (1999). *Pier Paolo Pasolini*. Madrid: Cátedra.

Mead, Margaret (1995). "Visual anthropology in a discipline of words". En *Principles of Visual Anthropology*, Paul Hockings (ed.), Berlin, New York: Mouton de Gruyter, pp. 3-10.

Montoya, Vladimir, García Sánchez, Andrés. "¡Los afro somos una diversidad!" Identidades, representaciones y territorialidades entre jóvenes afrodescendientes de Medellín, Colombia". En *Boletín de Antropología*, vol. 24, núm. 41, 2010, pp. 44-64. Medellín: Universidad de Antioquia.

Naranjo, Juan (ed.) (2006). *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*. Barcelona: Editorial Gustavo Gilly.

Nicholls, Bill (1999). *La Representación de la Realidad*. Barcelona: Paidós.

Niney, François (2009). *La prueba de lo real en la pantalla, ensayo sobre el principio de realidad documenta* Germán: México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Orobitg, Gemma (2005). "Las Culturas en Imágenes, Fotografía y Cine Antropológicos". En *Seminario Centro Colombo Americano*. Medellín, Agosto 29 a Septiembre 3 del 2005 [memorias sin publicar]

Oslender, Ulrich (2006). "Des-territorialización y desplazamiento forzado en el Pacífico colombiano: la construcción de geografías de terror", En D. Herrera & C.E. Piazzini (eds), *(Des)territorialidades y (no)lugares: procesos de configuración y transformación social del espacio*, Medellín: La Carreta Editores / INER, Universidad de Antioquia, pp.155-172.

Osorio, Osvaldo (2010). *Realidad y cine colombiano 1990-2009*. Medellín: Universidad de Antioquia.

Pamuk, Orhan (2008). *Otros Colores*. Barcelona: Mondadori.

Piault, Marc Henri (2002). *Antropología y Cine*. Madrid: Cátedra.

Poole, Deborah (2005). "An Excess of Description: Ethnography, Race and Visual Technologies." En *Annual Review of Anthropology*, Vol: 34. LUGAR DE PUBLICACION

Ranciere, Jacques (2010). *El Espectador Emancipado*. España: Ellago Ediciones.

Rappaport, Joanne (2007). "Más allá de la escritura: la epistemología de la etnografía en colaboración". En *Revista Colombiana de Antropología*. Nº 43. Bogotá.

Riaño, Pilar (2000). "La memoria viva de las muertes. Lugares e identidades juveniles en Medellín". *Análisis Político*, 41: 23-39. Medellín.

----- (2006). *Jóvenes, memoria y violencia en Medellín*. Medellín: Universidad de Antioquia, ICANH.

Romero, Mauricio (ed) (2007). *Parapolítica. La ruta de la expansión paramilitar y los acuerdos políticos*. Bogotá D.C.: Corporación Nuevo Arcoiris.

Rouch, Jean. (1995). "La Cámara y los Hombres". En Ardevol, e. Pérez Tolón, Germán: (compiladores). *Imagen y Cultura, Perspectivas del Cine Etnográfico*. Granada: Diputación Provincial de Granada. pp. 95-121.

Ruby, Jay (2005). "The last 20 years of visual anthropology, a critical review". En *Visual Studies*, Octubre. Vo:20. No.2. LUGAR DE PUBLICACION

----- (1996) "Visual Anthropology". En *Encyclopedia of Cultural Anthropology*. David Levinson and Melvin Ember, editors. N.Y.: Henry Holt and Company, voGermán: 4.

Russell, Catherine (1999). *Experimental Ethnography: the work of film in the age of video*. E.U.A: Duke University Press.

Ruiz Restrepo, Jaime (S/F). Medellín: fronteras de discriminación y espacios de guerra.

Disponible en:

<http://www.insumisos.com/lecturasinsumisas/MEDELL-N%20FRONTERAS%20INVISIBLES-%20final.pdf> Visitado el 14 de enero de 2012.

Sanchez Giraldo, Saúl (2008). *De la tragedia griega al drama moderno*. Medellín: Universidad de Antioquia.

Sanchez, Gonzalo (1991). "Los estudios sobre la violencia, balance y perspectivas". En Sanchez, Gonzalo y Peñaranda, Ricardo. *Pasado y presente de la violencia en Colombia*. Bogotá: Cerec.

Schlenker, Juana (2009). "La difícil tarea de documentar: Sans soleil y News from home, dos propuestas poco ortodoxas de representación". En *Antípoda*. N° 9 julio-diciembre. Bogotá. pp. 199-215.

Stam, Robert (2001). *Teorías del cine, una introducción*. Barcelona: Paidós.

Stoller, Paul (2009). "Reconfigurar la cultura". En *Antípoda* N.8 enero-junio. Universidad de los Andes: Bogotá D.C.

Taussig, Michel [1987] (2002). "Chamanismo, colonialismo y el hombre salvaje. Un estudio sobre el terror y la curación". LUGAR DE PUBLICACION: Norma.

----- (1987b). "Cultura del terror-espacio de la muerte: el informe Putumayo de Roger Casement y la explicación de la tortura".. En *Amazonía Peruana*. V.8 N.14 Lima: Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica.

Tiscornia, Ana. (2009). *La guerra que no hemos visto, un proyecto de memoria histórica*. Disponible en:

<http://www.laguerraqueno hemos visto.com/espanol/principaGermán:html>. Visitado el 03 de octubre de 2011.

Todorov, Tzvetan (2000) [1985]. *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós Ibérica

Toro, Hernán; González, Julián y Alzate Patricia (2005). “Entrevista a Antonio Dorado y Oscar Campo”. En *Revista Nexus*. Diciembre. Cali: EDITORIAGERMÁN:.

Valentine, David (2011). “Future imagining as a social practice: SETI, aliens, and other others”. Disponible en

<http://www.scos.org/2007/page8/page112/page112.html>. Visitado el 05 de octubre de 2011.

Vilanova, Mercedes (1997). “Cine e Historia Oral”. En *Historia, Antropología y Fuentes Orales*. Volumen 2 (18): 72-74. FALTA LUGAR DE PUBLICACIÓN Y EDITORIAL

Wacquant, Loïc (2004). “Entre las Cuerdas”. Buenos Aires: Editorial Siglo XXI.

Zizek, Slavoj (1999). “El Acoso de las Fantasías”. México: Editorial Siglo XXI.

Zuluaga, Pedro Adrián (2008). *Nuevo cine colombiano. ¿Ficción o realidad?* Disponible en:

<http://pajareradelmedio.blogspot.com/2008/05/nuevo-cine-colombiano-ficcin-o-realidad.html>. Visitado el 03 de octubre de 2011.

----- (2009). *Oscar Campo: La paranoia como fin de la historia*. Disponible en: <http://pajareradelmedio.blogspot.com/2009/03/oscar.html>. Visitado el 15 de septiembre de 2011.

## FILMOGRAFIA

- Arroyave, Alexis. *Si pudiéramos* (Colombia, 2008)
- Baiz, Andrés. *Satanás* (Colombia, 2007)
- Campos, Oscar. *Yo soy otro* (Colombia, 2008)
- . *El proyecto del diablo* (Colombia, 1995)
- Cordero, Sebastian. *Crónicas* ( México, Ecuador, 2004)
- Curtis, Edward. *In the land of de head hunters* (USA, 1912)
- Flaherty, Robert. *Nanook* (USA, 1922)
- García, Doris; Arango, Germán y Pérez Camilo. *La graba* (Colombia, 2009)
- Marker, Chris. *La Jette* (1962) / *Sans du soleil* (1983)
- Oshi, Mamuro. *Avalon* (Japón, Polonia, 2004)
- Pasolini, Pier Paolo. *Apuntes para una Orestiada africana* (Italia, 1969)
- Rivera, Alex. *Sleep Dealer* (USA, 2008)
- Rouch, Jean. *Yo, un negro* (Francia, 1958).
- Crónica de un verano* (Francia, 1960).
- Jaguar* (Francia, 1967).
- Petit a petit* (Francia, 1968-1970)
- Cocorico M. Poulet* (Francia, 1974)
- Babatou les trois conseils* (Francia, 1975)
- Scott, Ridley. *Blade Runner* (USA, 1982)
- Soderberg, Steven. *Solaris* (USA, 2004)
- Tarkovski, Andréi. *Stalker* (Unión Soviética, 1979)
- Watkins, Peter. *The war game* (UK, 1965) / *La comuna* (Francia, 2002)
- Wenders, Win. *Lisbon Story* (Alemania, Francia, Portugal, España, 1994).

## ANEXO N.1

Medellín por zonas, comunas y barrios. Cuadro construido a partir de información levantada en la página:

<http://www.conexionciudad.com/Informaci%C3%B3nMedell%C3%ADn/Comunasybarrios/tabid/201/Default.aspx>

ZONA	COMUNA	BARRIOS
Nororiental	Uno	Santo Domingo Sabio N° 1, Santo Domingo Sabio N° 2, Popular, Granizal, Moscú N° 2, Villa Guadalupe, San Pablo, Aldea Pablo VI, La Esperanza N° 2, El Compromiso, La Avanzada, Carpinelo.
	Dos	La Isla, El Playón de Los Comuneros, Pablo VI, La Frontera, La Francia, Andalucía, Villa del Socorro, Villa Niza, Moscú N° 1, Santa Cruz, La Rosa.
	Tres	La Salle, Las Granjas, Campo Valdes N° 2, Santa Inés, El Raizal, El Pomar, Manrique, Central N° 2, Manrique Oriental, Versalles N° 1, Versalles N° 2, La Cruz, Oriente, Maria Cano, Carambolas, San José La Cima N° 1, San José La Cima N° 2.
	Cuatro	Berlín, San Isidro, Palermo, Bermejil - Los Álamos, Moravia, Sevilla, San Pedro, Manrique Central, Campo Valdes, Las Esmeraldas, La Piñuela, Aranjuez, Brasilia, Miranda.
Noroccidental	Cinco	Toscaza, Las Brisas, Florencia, Tejelo, Boyacá, Héctor Abad Gómez, Belalcazar, Girardot, Tricentenario, Castilla, Francisco Antonio Zea, Alfonso López, Caribe
	Seis	Santander, Doce de Octubre N° 1, Doce de Octubre N° 2, Pedregal, La Esperanza, San Martín de Porres, Kennedy, Picacho, Picachito, Mirador del Doce, Progreso N° 2, El Triunfo.
	Siete	Cerro El Volador, San Germán, Barrio Facultad de Minas, La Pilarica, Bosques de San Pablo, Altamira, Córdoba, López de Mesa, El Diamante, Aures N° 1, Aures N° 2, Bello Horizonte, Villa Flora, Palenque, Robledo, Cucaracho, Fuente Clara, Santa Margarita, Olaya Herrera, Pajarito, Monteclaro, Nueva Villa de La Iguaná.
Centroriental	Ocho	Villa Hermosa, La Mansión, San Miguel, La Ladera, Batallón Girardot, Llanaditas, Los Mangos, Enciso, Sucre, El Pinal, Trece de Noviembre, La Libertad, Villa Tina, San Antonio, Las Estancias, Villa Turbay, La Sierra (Santa Lucía - Las Estancias), Villa Lilliam.
	Nueve	Juan Pablo II, Barrios de Jesús, Bomboná N° 2, Los Cerros El Vergel, Alejandro Echevarria, Barrio Caicedo, Buenos Aires, Miraflores, Cataluña, La Milagrosa, Gerona, El Salvador, Loreto, Asomadera N° 1, Asomadera N° 2, Asomadera N° 3, Ocho de Marzo
	Diez	Prado, Jesús Nazareno, El Chagualo, Estación Villa, San Benito, Guayaquil, Corazón de Jesús, Calle Nueva, Perpetuo Socorro, Barrio Colón, Las Palmas, Bomboná N° 1, Boston, Los Ángeles, Villa Nueva, La Candelaria, San Diego
Centrooccidental	Once	Carlos E. Restrepo, Suramericana, Naranjal, San Joaquín, Los Conquistadores, Bolivariana, Laureles, Las Acacias, La Castellana, Lorena, El Velódromo, Estadio, Los Colores, Cuarta Brigada, Florida Nueva
	Doce	Ferrini, Calasanz, Los Pinos, La América, La Floresta, Santa Lucía, El Danubio, Campo Alegre, Santa Mónica, Barrio Cristóbal, Simón Bolívar, Santa Teresita, Calasanz Parte Alta
	Trece	El Pesebre, Blanquizal, Santa Rosa de Lima, Los Alcázares, Metropolitano, La Pradera, Juan XIII - La Quebra, San Javier N° 1, San Javier N° 2, Veinte de Julio, Belencito, Betania, El Corazón, Las Independencias, Nuevos Conquistadores, El Salado, Eduardo Santos, Antonio Nariño, El Socorro, La Gabriela.
Suroriental	Catorce.	Barrio Colombia, Simesa, Villa Carlota, Castropol, Lalinde, Las

		Lomas N° 1, Las Lomas N° 2, Altos del Poblado, El Tesoro, Los Naranjos, Los Balsos N° 1, San Lucas, El Diamante N° 2, El Castillo, Los Balsos N° 2, Alejandría, La Florida, El Poblado, Manila, Astorga, Patio Bonito, La Aguacatala, Santa Maria de Los Ángeles
Suroccidental	Quince	Tenche, Trinidad, Santa Fe, Shellmar, Parque Juan Pablo II, Campo Amor, Noel, Cristo Rey, Guayabal, La Colina.
	Dieciséis	Fátima, Rosales, Belén, Granada, San Bernardo, Las Playas, Diego Echevarría, La Mota, La Hondonada, El Rincón, La Loma de Los Bernal, La Gloria, Altavista, La Palma, Los Alpes, Las Violetas, Las Mercedes, Nueva Villa de Aburrá, Miravalle, El Nogal - Los Almendros, Cerro Nutibara