

La producción audiovisual como resistencia: el caso de *Muchachos a lo bien* y *Rostros y rastros**

Resumen

El presente artículo tiene como objetivo estudiar las series televisivas *Muchachos a lo bien* y *Rostros y rastros* y su importancia como archivo audiovisual y como documentos de memoria de la ciudad. Se parte de la necesidad de reconocer la importancia de la producción documental en video y su aporte en la construcción de las representaciones sociales sobre la vida y los habitantes de Medellín y Cali en épocas marcadas por la violencia. Adicionalmente, se busca contribuir a la valoración del video como un acervo documental significativo, el cual tiene aportes sociales, comunicativos y estéticos, y destacar el aporte de los cineastas que participaron en las series y su carácter formador en la producción audiovisual.

Palabras clave: audiovisual, documental, memoria, ciudad, video, resistencia.

Cómo citar este artículo: López, Ana María (2020). La producción audiovisual como resistencia: el caso de *Muchachos a lo bien* y *Rostros y rastros*. *Revista Interamericana de Bibliotecología*, 43(2), eI6. doi: 10.17533/udea.rib.v43n2a06

Recibido: 2019-08-13 / **Aceptado:** 2019-11-28

Ana María López C.

Doctora en Estudios Romanos Españoles,
Université Paris IV Sorbonne. Doctora en
Estudios Latinoamericanos, Universidad
de Chile. Magister en Lingüística,
UdeA. Comunicadora Social Periodista
UdeA. Profesora titular, Facultad
de Comunicación Social Periodismo,
Universidad Pontificia Bolivariana.
Medellín – Colombia
orcid.org/0000-0002-5902-239X

* Este texto hace parte de los resultados de la investigación del proyecto “Imagen, memoria y escritura: una mirada interdisciplinaria a las miradas del ser”, radicado 160C-06/18-17, financiado por el Centro de Investigación Desarrollo e Innovación (CIDI) de la Universidad Pontificia Bolivariana y desarrollado por los grupo de investigación en Comunicación Urbana GICU y el Grupo de Investigación en Psicología, Sujeto, Sociedad y Trabajo.



Audiovisual Production as Resistance: The Case of the Television Series *Muchachos a lo bien* and *Rostros y rastros*

Abstract

This article aims to study the television series *Muchachos a lo bien* and *Rostros y rastros*, and their importance as an audiovisual archive and as memory documents of the city. It is based on the need to recognize the importance of video documentary production and its contribution to the construction of social representations about the life and inhabitants of Medellín and Cali in times marked by violence. Additionally, it seeks to contribute to the evaluation of the video as a significant documentary collection, which has social, communicative and aesthetic contributions, and to highlight the contribution of filmmakers who participated in the series and their training in audiovisual production.

Keywords: Audiovisual, documentary, memory, city, video, resistance.

1. Introducción

La producción audiovisual local articuló un trabajo de comunicación que pretendió destacar procesos, historias y personajes que convergían en las ciudades mientras se vivió la guerra urbana generada por enfrentamientos contra y entre el narcotráfico. A partir de 1989, se recrudeció en Colombia la guerra del Estado contra los carteles del narcotráfico, y de los carteles entre sí, particularmente el de Cali y Medellín. La prensa local y nacional se centró en el registro de hechos violentos como asesinatos, explosiones, atentados, entre otros. Estos contenidos noticiosos constituyeron un discurso dominante, dado el amplio cubrimiento en diversos medios, el carácter informativo que tuvieron e incluso su repercusión internacional.

Adicionalmente, como parte del contexto, es importante señalar la aparición de la transmisión en directo, lo cual implicó una rapidez inédita con la que los públicos accedían a las imágenes y transmisiones en directo de acontecimientos relacionados con la violencia del narcotráfico. Estos relatos mediáticos representaban como actores sociales vinculados con estos hechos principal-

mente a los jóvenes pertenecientes a sectores marginados o periféricos de las ciudades.

Si bien este estudio no se concentra en el discurso mediático, interesa este antecedente en la medida en que las producciones que analizaremos constituyeron una respuesta al imaginario que se construyó a partir del cubrimiento periodístico de los hechos. Así mismo, las diferencias en los objetivos y procesos de producción de las series estudiadas plantean no solo una respuesta, sino que se distancian de las lógicas informativas sobre el acontecer urbano.

Por otra parte, se tiene en cuenta la procedencia de los recursos y el liderazgo ejercido por las instituciones que entendieron la posibilidad de la narración audiovisual como una herramienta de resistencia y de memoria. La preocupación institucional, de algunas ONG como la Corporación Región y la Fundación Social, o de instituciones educativas como la Universidad de Valle, derivó en estrategias de trabajo desde la comunicación que abrió espacios reflexivos y críticos en medio de la inmediatez informativa.

El significado de estas producciones, su carácter serial y la pertinencia de sus contenidos son lo que permite que sean estudiadas como un acervo documental con potencial para el conocimiento de las historias de las ciudades. Por esta razón, la aproximación realizada considera aspectos discursivos y estéticos, para reconocer el valor documental de esta fuente. Así mismo, señala aspectos relacionados con el contexto de la producción audiovisual en la época, y el aporte desde las formas de producción y las búsquedas estéticas en un periodo de escasas cinematográfica. A partir de lo anterior, se propone demostrar el valor y la importancia que tiene este material tanto para el estudio de la historia audiovisual y la televisión nacional como para la comprensión y análisis histórico de la época y las ciudades.

Para ello, se tiene en cuenta los planteamientos relacionados con el documental y la construcción de la realidad social y la memoria. En particular, el posicionamiento del punto de vista y la voz, así como el uso de recursos estéticos y audiovisuales como parte de la representación. Se revisaron las producciones teniendo en cuenta enfoques metodológicos propuestos desde los estudios en comunicación, análisis del discurso y estudios culturales.

2. Contexto de la violencia urbana

El conflicto colombiano que se ha prolongado durante décadas ha tenido como principal escenario las zonas rurales. Una de las principales variables que se presentó a finales de la década del ochenta e inicios del noventa se relaciona con la violencia que se vivió en las ciudades. Si bien este fenómeno se atribuye al narcotráfico, también se debió al crecimiento de las ciudades como consecuencia del desplazamiento ocasionado por la violencia en el campo; por lo tanto, es posible establecer raíces mucho más profundas que la manifestación provocada por la guerra del narcotráfico.

No obstante, es posible señalar la aparición de dos fenómenos inéditos asociados a la época del narcotráfico: el sicariato y la explosión de carros bomba. El cubrimiento periodístico, por lo tanto, obedeció a las lógicas noticiosas de la actualidad. De dicha narrativa periodística se generaron imaginarios sociales en relación con los actores que aparecían a diario en las noticias. Los hechos vividos en aquella época transformaron la vida cotidiana de las ciudades. Además, la historia reciente continúa marcada, no solo para quienes fueron víctimas de la violencia en esta época, porque las prácticas sociales, los imaginarios y las relaciones entre sus habitantes fueron permeadas por todo lo que se ha denominado narcocultura (Beceña-Romero, 2018; Rincón, 2009).

Este fenómeno ha sido objeto de múltiples investigaciones con intereses diversos (Salazar, 1990, 2001; Castro-Caicedo, 2013; Rivas, 2017; Aristizabal, 2018;), desde el periodismo y la literatura se ha construido un importante corpus que permite estudiar las circunstancias y las dinámicas de la época. En relación con la producción audiovisual, se destacan las películas centradas en prácticas y dinámicas asociadas al narcotráfico (Mejía, 2005; Gaviria 2004, Moreno, 2008). Estas producciones, entre otras, han sido posteriores y son un importante corpus de la representación y análisis del fenómeno de la época.

No obstante, la respuesta en aquel momento, con el objetivo de contrarrestar la guerra simbólica que se libró en los medios de comunicación, fue lo que motivó la creación de las series *Muchachos a lo bien* y *Rostros y rastros*. La primera realizada por la Fundación So-

cial y emitida por el canal Teleantioquia entre 1992 y 1994 y la segunda realizada por UV-TV (Universidad del Valle Televisión) y emitida por el canal Telepacífico entre 1988 y el 2000, en la primera etapa. Estos dos casos tuvieron una permanencia significativa en la programación de los respectivos canales y además fueron un espacio de trabajo que reunió cineastas con obras previas y jóvenes que apenas iniciaban su carrera. Adicionalmente, tuvieron el género documental como centro de su producción.

La violencia llegó a la ciudad y la prensa se ocupó de informar sobre los hechos que estaban ocurriendo, las imágenes de ciudades peligrosas se instalaron en los imaginarios. En este contexto, la producción de estas dos series, con el documental como estandarte, buscaron resignificar actores sociales y evidenciar valores culturales como una estrategia para suturar la fractura de la cotidianidad.

3. Condiciones de la producción audiovisual

Para el periodo comprendido entre 1988 y 2000, años en los que se emitieron las series, la producción audiovisual y cinematográfica en Colombia estuvo marcada por la liquidación de la Compañía de Fomento Cinematográfico (FOCINE). Durante el funcionamiento de esta entidad se realizaron importantes películas, y la estrategia de producción de cortometrajes conocida como el *sobreprecio* fue la posibilidad de realizar documentales de diversas índoles. Como lo expuso el crítico Luis Alberto Álvarez (1992) en su momento, la desaparición del ente estatal ocasionó la casi completa desaparición del cine nacional.

En la década de los ochenta el progreso del aparato técnico facilitó, más que nunca, la concentración en los aspectos esenciales de la creación. Sin embargo, en la década de los ochenta el cine colombiano fue sepultando, una a una, sus propias perspectivas, víctima de los vicios de un Estado de clientelas y prebendas, de profesionales en el arte del desconocimiento de todos los campos a los cuales los va llevando el reparto y el ascenso por gratificaciones. (p. 51)

Ante este panorama, el video y el circuito de televisión regional se convirtieron en una alternativa para el trabajo de los documentalistas, quienes reconocieron en este soporte emergente la posibilidad de generar reflexiones y contar historias necesarias para ese momento.

No obstante, para finales de la década del ochenta la noción de documental estaba asociada a la producción enmarcada en la estrategia del sobreprecio (Higuita-González, 2013). Varios autores coinciden en afirmar que parte del problema de la producción de la época estuvo vinculada a esta medida, y en particular porque para el documental significó perder parte de su credibilidad. A propósito del sobreprecio y en particular del documental, el historiador colombiano Hernando Martínez-Pardo (citado en Patiño-Ospina, 2009) opina que “fue alcahuetear el facilismo, el simplismo; es tomar al documental como simple registro, es eliminar todo lo que es creatividad, lo que es punto de vista, construcción, lo que es el trabajo del artista” (p. 128). Este tipo de prácticas también fueron señaladas por Luis Ospina y Carlos Mayolo, quienes a través de *Agarrando pueblo* (1978), una producción ingeniosa y con el uso de estilizadas figuras retóricas, lograron hacer una crítica aguda al tipo de producción que refiere Martínez-Pardo.¹

Pero no solo se trató de la producción documental o de los cortos de sobreprecio, sino de una profunda crisis de la cinematografía nacional. Pese al consenso que existe en torno a la producción de los cortometrajes del sobreprecio, también es necesario señalar que hubo producciones de gran valor que se destacan del conjunto de las 439 producciones de cortometraje (Higuita-González, 2013, p. 213). Para lo que nos interesa en este estudio, es importante reconocer que, a las dificultades técnicas y económicas para el cine de ese momento, se sumó la dificultad de luchar contra la idea de la mala calidad asociada al cine nacional.

Por otra parte, tal y como lo expone García-Ángel (2012), fue en 1984 cuando se autorizó la creación de los canales regionales y en ese mismo año se creó el canal regional para el departamento de Antioquia, y dos años más tarde, con la experiencia de la creación y operación de Teleantioquia y Telecaribe, se creó Telepacífico. Estas medidas hicieron parte de la búsqueda de des-

centralización de la televisión en el país, pero también obedecieron a la necesidad de que existieran miradas audiovisuales desde las regiones. Sin embargo, como lo revela el texto *Historia de la televisión en Colombia: vacíos y desafíos* (García-Ramírez y Barbosa, 2016), la reflexión sobre la construcción de la historia, así como el análisis de los contenidos de estos canales, incluso hoy, sigue siendo insuficiente. Y pese a que existen trabajos que están centrados en las producciones y en los aportes de la televisión regional, en su mayoría su procedencia está suscrita al entorno institucional.

La creación de los canales regionales generó unas dinámicas de producción audiovisual que antes no existían en los territorios, y no solo se convirtieron en una alternativa de información local y regional, sino que, como lo veremos más adelante, fueron una plataforma de trabajo y de formación para generaciones que provenían de los intentos de producción cinematográfica o que bien conformarían la nueva generación de realizadores audiovisuales. Volver a revisar las producciones que surgieron en este contexto, hayan estado vinculadas o no a la emisión televisiva, constituye también un esfuerzo para pensar el documental como un tipo de producción que no se limita, ni se vincula a un soporte exclusivo, sino que por el contrario busca alternativas y formas de expresión, que incluso en ocasiones resultan complejas y ponen en riesgo su propio espíritu. La producción audiovisual como se concibió en ese momento bien podría relacionarse con fenómenos actuales de convergencia mediática, en los que la televisión de calidad o los intercambios y porosidades de los lenguajes permiten hablar de televisión cinematográfica (Smith, 2018).

4. El video como lenguaje para la televisión

En su texto *Vini, video, vici: el video como resurrección*, Luis Ospina (1999/2011) inicia con un recuerdo de su vida de estudiante universitario en la Universidad de California, con el que ilustra la percepción que se tenía del video y la distancia que separaba los soportes en aquella época: “El video en ese entonces era algo deleznable, pesado y convencional” (Chavarro, Arbeláez-Ramos, Ospina, 2011, p. 177). Aunque Ospina hace alusión a una época en la que aún la tecnología portátil no tenía desarrollos importantes, es preciso entender que en este texto ilustra las diferencias que se han marcado entre

1 Para un análisis más detallado de *Agarrando pueblo* véase López (2010).

el cine y el video, principalmente como dos lenguajes, y como dos mundos separados tanto en técnicas como en contenidos y lógicas de exhibición. Así mismo, menciona como evidencia de estas diferencias y valoraciones el uso del video como soporte de ensayos o pruebas descartables para no malgastar película. Este rol de *borrador* o de soporte de segunda categoría ha sido también atribuido por sus bajos costos en relación con el cine. Pero, justamente, los bajos costos en un contexto como el que expusimos en el apartado anterior fueron un factor que constituyó una ventaja para los realizadores y productores en Colombia. Luis Ospina, por ejemplo, incorporó el trabajo en video a su quehacer cinematográfico en varias etapas y en varias producciones, su experiencia lo llevó a afirmar, por ejemplo:

cuando pensé que el cine había muerto, por lo menos para mí, el video fue la resurrección [...] con el video utilizado ya no como un esclavo del cine, sentía la emoción y el estímulo de trabajar en un medio nuevo, menos codificado y menos estructurado. (Chavarro, citado en Ospina, 1999/2011, p. 178)

Aunque la posición de Ospina es bastante clara y hubo otros realizadores que siguieron su camino, la televisión tenía otras funciones en el ámbito comunicacional e informativo. Como lo propone Debray (1994) “el cine, huella en diferido, mantenía plenamente la separación. La televisión, por vía directa, la suprime. En el momento presente, la noticia es el acontecimiento” (p. 237). Es importante señalar que, aunque la diferencia entre la televisión y el video es bastante clara, es pertinente establecer esta relación sobre todo porque el contexto propició relaciones inéditas, dadas las condiciones de producción y los soportes de la imagen. Así mismo, con respecto al documental, que es el tipo de producción que interesa en este trabajo, Ospina propone: “la televisión, para mí, es el medio ideal para el documental y el cine es el medio ideal para hacer ficción” (Chavarro et al., 2011, p. 178). En este caso, la televisión regional, aún por descubrir, fue un escenario ideal, y la necesidad de contrastar los hechos registrados en las noticias abrió un espacio para la creación de nuevos contenidos y relatos.

En el caso que nos ocupa, el problema del registro diario a través de programas informativos del acontecer regional le restó la distancia a la representación de los

hechos. La guerra del narcotráfico en las ciudades de Colombia, principalmente Cali y Medellín, fue vivida de cerca por los habitantes y esto impidió la banalización de la calamidad que se estaba viviendo, pero desarrolló otros mecanismos de distancia simbólica, entre los que el miedo fue la principal manifestación. El miedo fue generado por los hechos de violencia urbana que marcaron la historia de las ciudades y del país, pero fue reforzado por los discursos mediáticos que registraron o transmitieron parte de lo ocurrido. La desmesura de los hechos hizo que el foco noticioso nacional e incluso internacional estuviera centrado en lo que ocurría en Medellín y Cali. La información mediática que ya para entonces se había multiplicado en diferentes medios generó reacciones diversas, entre ellas múltiples producciones en torno al problema y a la pregunta por su origen.

Más que buscar una explicación o una solución, tanto *Muchachos a lo bien* como *Rostros y rastros* se convirtieron en espacios de resistencia a través de la búsqueda del conocimiento de la sociedad desde una mirada multicultural. Entender que el video en su lenguaje y la televisión como medio permitían la creación de relatos divergentes para ampliar las versiones de la realidad que estaban recibiendo las audiencias convirtió a estas series en pioneras de la búsqueda de una mirada propia, que más tarde estaría presente en la cinematografía colombiana.

5. Características históricas y estéticas

Sobre las series a las que nos vamos a referir, es posible encontrar algunos estudios realizados con anterioridad, los cuales están orientados a la sistematización y trabajo de valoración de archivo. En particular, sobre *Muchachos a lo bien*, dichos trabajos hacen énfasis en el impacto de la estrategia comunicacional, y con imaginarios de la ciudad y los jóvenes, aunque no hay una valoración de estos trabajos en relación con su valor histórico y estético. Se reconoce el trabajo de comunicación que se realizó desde estas series, pero se considera que es importante visibilizar un entramado de relaciones en función de la producción audiovisual, es decir, la manera en la que estas producciones convocaron a una generación de realizadores, y cómo en estas producciones se guarda la memoria de una época y sobre todo un tipo de discurso, si bien

encuadrado en un contexto institucional, con claras marcas contraculturales. En el caso de *Muchachos a lo bien* participaron más de cincuenta documentalistas de Medellín y se hicieron procesos de investigación y capacitación, adicionalmente se emitió por dos canales locales, Teleantioquia y Telepacífico, y en la franja de la Asociación de Televisión Educativa Iberoamericana (ATEI) de Televisión Española (Valderrama, 2000, p. 414).

Para el caso de *Rostros y rastros*, su existencia por doce años permitió una producción de gran volumen, que involucró un número significativo de realizadores y se convirtió en un espacio de formación. Por otra parte, como lo muestra el trabajo *Rostros sin rastros* en el que se realizó una sistematización y recuperación de la serie, entre las producciones realizadas en este periodo se obtuvieron alrededor de 60 premios en diferentes países (Aguilera-Toro & Polanco-Uribe, 2009, p. 15).

Entre las principales características de estas series, se destaca un deseo por mostrar aquello de lo que no se ocupaba la prensa. Así se declara para la serie caleña: “el programa *Rostros y rastros* mostró realidades de la ciudad hasta entonces negadas en los medios o exclusivamente presentadas como monstruosas en la página roja o como exóticas en noticieros y magazines” (Aguilera-Toro & Polanco-Uribe, 2009, p. 16). Por su parte, *Muchachos a lo bien* tuvo una intención que se derivó de estudios previos sobre problemas de violencia en la ciudad, según los cuales, el 60 % de las víctimas mortales correspondió a jóvenes. Fue esta preocupación por el joven como un actor social lo que motivó el trabajo de descubrir quién era ese sujeto señalado. Desde esta perspectiva, el programa buscó desmarcarse de las definiciones estables sobre la juventud y optó por la propuesta de Germán Rey “Las culturas juveniles refieren la manera en que las experiencias sociales de los jóvenes son expresadas colectivamente mediante la construcción de estilos de vida distintos” (Medina-Lalinde, Villa-Londoño & Franco-Diez, 2003, p. 31).

Desde este planteamiento se construyó el punto de vista de la serie, que pretendió ver lo juvenil desde una perspectiva humana, dicen: “mirarlo [al joven] de manera que nos sorprenda. Permitirle que nos muestre sus múltiples imágenes. Acercarnos a él con la mente abierta y dispuesta para presenciar sus maravillas, sin

prejuicios y sin temores” Medina-Lalinde, et al., 2003, p. 31). El joven como actor social fue el guía para acercarse a la ciudad y a sus múltiples dinámicas, y esto significó una transformación radical en la idea del joven como el problema de las sociedades. Esta reflexión implica una transformación en la concepción del joven y su rol en la sociedad.

Parte de las diferencias evidenciadas en estas declaraciones de principio tienen que ver con la naturaleza de las entidades productoras. Por un lado, la Fundación Social y la Corporación Región tuvieron un interés comunicativo, y *Muchachos a lo bien* hizo parte de una estrategia más amplia que incluyó programas de radio, seminarios de comunicación juvenil y alternativa, eventos como conciertos, e investigación social. En cambio, para la Universidad del Valle, aunque también estaba interesada en el desarrollo de medios de comunicación, su principal interés fue visibilizar la sociedad y generar contenidos que se diferenciaban en la oferta televisiva.

Pese a las diferencias señaladas, la unidad de cada una de estas series permite volver a ellas como un acervo audiovisual significativo que abrió espacios de creación, de expresión y de reflexión. Igualmente, es común en ellas la mirada sobre lo regional y lo local como condición y posibilidad para visibilizar los relatos y las necesidades de quienes habitaban en estos territorios. La visión de las ciudades como lugares peligrosos a partir del fomento del miedo al otro y el desconocimiento fue la antípoda en ambos casos. Por eso, los personajes de ambas series coinciden con lo que proponen Rincón y Rey (2008) cuando afirman que:

El sujeto de lo peligroso se condensa en un personaje que es joven, de barrio marginal, habitante de ciertas fronteras consideradas ‘calientes’; un otro cercano pero agresivo y anormal; un sujeto claramente fuera de la sociedad. Así, el delito es una forma de imaginación/discriminación del otro (p. 38).

Aunque esta definición pertenece a otro momento, bien podría aplicarse al contexto en el que se realizaron estas dos series. Lo que buscaron ambas fue hacer visible y acercarse a este sujeto. En el caso de la serie antioqueña es claro que los jóvenes constituyeron la población de mayor atención, sobre todo porque se trató de un actor que apareció o fue reconocido a

través de la incursión violenta protagonizada por los sicarios. En el caso de *Rostrros y rastros*, como lo definen los núcleos temáticos, hubo mayor heterogeneidad en los perfiles, y no se puede hablar ni siquiera de una condición marginal generalizada.

Otro aspecto que interesa destacar es el protagonismo de la ciudad, la ciudad como un personaje más de las historias, no solo desde su desarrollo y configuración urbanística, sino desde el condicionamiento para sus habitantes y la percepción de ella.

Por limitaciones de espacio, se analizaron solo algunos capítulos y, a través de ellos, algunas de las características audiovisuales de mayor relevancia. En ambas series, el interés se centró en revisar el primer capítulo, que demarca un estilo de trabajo. Para *Rostrros y rastros*, “Ojo y vista peligra la vida del artista”, de Luis Ospina, que fue elegido piloto de la serie (Chavarro et al., 2011, p. 179). Y para *Muchachos a lo bien* interesa “Ponerle verraquera a la vida”, dirigido por Germán Franco. Adicionalmente, interesan algunos trabajos como “Retrato efímero, fragmentado”, dirigido por Óscar Campo y cuyo personaje principal es el artista Óscar Muñoz y, por otro lado, “Obra maestra”, dirigido por Óscar Mario Estrada, sobre el artista Fredy Serna. Finalmente, también interesan algunos capítulos particulares como “La mita una viejita inolvidable”, dirigido por Víctor Gaviria.

En el mencionado trabajo de Ospina, el director caleño vuelve a un personaje que aparece en el cortometraje de 1978 *Agarrando pueblo*. La relación que establece con él le permite pasearse por temas diversos de la sociedad a través de las historias y las experiencias de arte callejero del personaje. En “Ojo y vista peligra la vida del artista” se enuncian problemas estructurales de la sociedad colombiana: la pobreza, el desempleo, la violencia, el desplazamiento, la vida en la ciudad y en la calle. No obstante, no se trata de una aproximación de denuncia ni de un posicionamiento discursivo por parte del director, por el contrario, es el personaje quien da cuenta de su vida y su visión del mundo.

Una de las estrategias que permite la emergencia de este discurso tiene que ver con la relación que establece Ospina con el personaje. Si bien se trata de un formato de entrevista, es posible reconocer en la disposición de

espacio y de los cuerpos una diferencia con los formatos de entrevista. En primer lugar, se hace evidente la existencia de una relación previa, lo cual permite que desaparezca cualquier tratamiento informativo de lo que el personaje cuenta, y, en segundo lugar, no hay una estructura de preguntas, ni de búsqueda de información ni comprobación de esta, en tal caso, lo que queda en el producto final es una idea de conversación, que implica un cambio sustancial en la comunicación. Desde esta lógica se confronta la idea del documental que habla *por* el otro, y se transforma en un documental que habla *con* el otro, y con este propósito aparece el director en escena. Adicionalmente, traer la relación anterior a través de un *flashback* en el que se revisa la participación de Luis Alfonso en *Agarrando pueblo* introduce un diálogo con la propia obra de Ospina y una dimensión temporal que genera una reflexión en torno a los cambios de la sociedad y la manera en la que se hacen evidentes para un personaje que vive del arte callejero.

Por su parte, el capítulo inicial de *Muchachos a lo bien* cuenta la historia de Ana María Hoyos, una joven antioqueña que busca convertirse en actriz. La historia pasa por lo personal, lo familiar y lo profesional. El personaje se confronta con sus sueños y con su pasado a través de personajes cercanos. Mediante un seguimiento íntimo, la historia se construye a través de la cotidianidad y de las dificultades que enfrenta Ana María. Su relación con la cámara, a la que ella se dirige y con la que conversa, involucra al espectador con asuntos profundamente personales de su vida, y de las dificultades que ha tenido que afrontar para lograr su sueño. En ningún momento se hace uso de la voz en *off* y el trabajo de montaje está diseñado para que haya una progresión dramática en la narración. En este trabajo es posible evidenciar algunos aspectos que serán transversales a la serie, entre ellos, el carácter de los personajes, que no pertenecen a ningún círculo social ni intelectual; la participación de la familia o entorno cercano, amigos, novios etc., en la construcción del personaje y el énfasis en los sueños y la lucha por conseguirlos.

En el caso de los trabajos sobre los artistas Óscar Muñoz y Fredy Serna, interesa reconocer las diferencias y también los aspectos formales y enfoques de cada una de las series. En primer lugar, es necesario señalar diferencias en los personajes, pues mientras Muñoz es un artista que inició su vida artística en los años

setenta, en la Cali de Ciudad Solar, Serna es un joven que apenas inicia la carrera, pues un requisito para los personajes protagonistas de *Muchachos a lo bien* es que fueran jóvenes.

Por otra parte, mientras el de Muñoz se concentra en su obra y la concepción de mundo del personaje, el de Serna involucra la familia, el contexto de barrio, los amigos y también el proceso creativo del artista. En ambos la voz del artista es el centro, y no hay entrevistas, ni voz en *off*. Mientras el de Muñoz presenta declaraciones y reflexiones en planos medios, en el de Serna se recurre a puestas en escena de pasajes cotidianos o juegos de imaginación. Se trata de dos estilos que no pueden ser comparables, pues cada uno recurre a diferentes estrategias narrativas para dar cuenta de personajes que tienen una práctica común.

Por su parte, “La mita una viejita inolvidable” es una producción que ha estado poco vinculada a la obra de su director Víctor Gaviria. Se debe más a una omisión que a falta de conocimiento de su existencia por parte de los investigadores, pues aparece reseñada en libros como *Victor Gaviria: los márgenes al centro*, y en *Cuadernos de Cine Colombiano N.º 5*. Su falta de relevancia está más vinculada a la idea del video como un soporte de menor valor que el cine o a que estas producciones realizadas para la televisión son de menor interés. Este trabajo realizado en el marco de la serie *Muchachos a lo bien* cuenta la historia de un joven que creó un personaje y una historieta en la que junta dos personajes de la cultura: una viejita, una abuela, la figura tutelar de la familia paisa, y un sicario.

El creador de la historieta emerge como un personaje más de la ciudad, el joven de barrio que hace del humor su forma de resistencia y a través de su creación deja una huella de lo que está viviendo, no como una denuncia, ni a través de la victimización, sino de la creatividad. De este modo contraponen dos imágenes antagónicas por medio de las cuales cuestiona la figura culturalmente estable y legitimada de la abuela, y dicho cuestionamiento le permite poner en evidencia los valores desde los que se ha consolidado la figura femenina en la familia paisa. Además, muestra las condiciones que afrontan los habitantes de los barrios y, que al contrario de lo que las noticias han señalado reiteradamente, no son solo los jóvenes los que han es-

tado involucrados en los problemas del narcotráfico y sus consecuencias, sino la población completa.

6. Comentario final

Este acercamiento a la producción documental en video muestra que se trata de un corpus extenso que requiere la atención de los investigadores. Aunque hay importantes trabajos que han emprendido esta valoración, es necesario retomar las producciones y en particular volver a ellas en el ámbito académico, pues su importancia fue vital para la construcción de los imaginarios contemporáneos y su análisis se puede hacer desde múltiples disciplinas. Así mismo, para los estudios sobre la época han de ser tenidos en cuenta como una fuente alternativa, pues gracias a trabajos de valoración y conservación como el de Aguilera-Toro y Polanco-Urbe (2009) hoy es posible revisarlos. Su inclusión en los estudios del periodo resulta fundamental, porque si, como sostiene Debray (1994), “más aún que la muda y fija fotografía, la imagen video comparte con la gran familia de las captaciones indiciales [sic] la fuerza irrefutable de lo constativo: ‘Esto es lo ocurrido’” (p. 293), es necesario contrarrestarla con su misma fuerza. Incluir estas series como fuentes de información, valorar este legado y además reconocerlas como parte del acervo audiovisual implica incluir en estas versiones de la sociedad, validar la existencia de actores sociales diversos y de instituciones que buscaron la manera de mostrarlos a la sociedad. Por un lado, entender estos corpus de investigación y estos archivos nos permite pensar el video como un objeto de estudio que cuenta con características privilegiadas tales como la constitución de unidad en cada capítulo, pero al mismo tiempo como producción seriada constituye una unidad, y su carácter independiente y programático.

De igual manera, una lectura considerando el valor histórico y estético nos permite encontrar aspectos críticos de la manera como se enfrentó el problema de la exclusión y la marginalidad. Además, nos plantea preguntas sobre la resistencia con nuevas formas y nuevos discursos, desde el arte, el video y las historias de vida. Otras preguntas pueden plantearse sobre cómo el reconocimiento de estos sujetos, la insistencia en su marginalidad y el conocimiento de su dimensión más humana tendría un potencial transformador para la sociedad planteando una perspectiva crítica que abra

lugar para la diversidad, mucho más que para el ideal normalizador de la institucionalidad, que busca la integración de estos sujetos a la ciudad letrada.

Agradecimientos

Agradecimiento especial a David Wood de Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México y a Álvaro Vásquez Mantecón de la Universidad Autónoma de México por su invitación a participar el Seminario de investigación Cines olvidados: documentaciones de la no ficción en América Latina, donde se presentó un avance de este trabajo.

7. Referencias

1. Aguilera-Toro, Camilo; Polanco-Uribe, Gerylee (2009). *Rostros sin rastros: televisión, memoria e identidad*. Cali: Programa Editorial Universidad del Valle.
2. Álvarez, Luis Alberto (1992). *Páginas de cine* (vol. 2. Celeste 7, 13). Medellín: Universidad de Antioquia.
3. Aristizabal, Ana Cristina (2018). *Medellín a oscuras: Ética antioqueña y narcotráfico* (1.ª ed.). Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana.
4. Becerra-Romero, América (2018). Investigación documental sobre la narcocultura como objeto de estudio en México. *Revista Culturales*, 6, e349. <https://doi.org/10.22234/recu.20180601.e349>
5. Castro-Caycedo, Germán (2013). *Operación Pablo Escobar. España*: Grupo Planeta.
6. Chavarro, Sandra; Arbeláez-Ramos, Ramiro; Ospina, Luis (Eds.) (2011). *OIGA/VEA: sonidos e imágenes de Luis Ospina* (1.ª ed.). Cali, Colombia: Universidad del Valle, Programa Editorial, Colección Artes y Humanidades.
7. Debray, Régis (1994). *Vida y muerte de la imagen: historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Ediciones Paidós.
8. Gaviria, Victor (Dir.). (2004). *Sumas y restas*. [Ficción; 35mm]. La Ducha Fría Producciones.
9. García-Ángel, Ana Patricia (2012). Televisión en Colombia: surgimiento de los canales regionales. *Revista Luciérnaga*, 4(7), 23-35. <https://doi.org/10.33571/revistaluciernaga.v4n7a3>
10. García-Ramírez, Diego; Barbosa, Carlos (2016). Historias de la televisión en Colombia: vacíos y desafíos. *Comunicación y Sociedad*, (26), 95-121.
11. Higuíta-González, Ana María (2013). El cine documental en Colombia durante la era del sobreprecio, 1972-1978. *Historia y Sociedad*, (25), 107-135.
12. López, Ana María (2010) Agarrando pueblo: el doble discurso del documental latinoamericano. El Ojo que piensa *Revista de cine iberoamericano*. Nueva Época, 1(2). <http://www.elojoquepiensa.cucsh.udg.mx/index.php/elojoquepiensa/article/view/18>
13. Medina-Lalinde, Adriana; Villa-Londoño, Catalina María; Franco-Diez, Germán (2003). *Evaluación de impacto en televisión el caso de Muchachos a lo bien* (1.ª ed.). Medellín: Fundación Social.
14. Mejía, Javier (Dir.). (2005). *Apocalipsur* [Ficción; 35mm]. Perro a Cuadro Producciones.
15. Moreno, Carlos (Dir.). (2008). *Perro come perro*. [Ficción; 35mm] 64-A films.
16. Ospina, Luis. (1999/2011). Vini, video, vici. El video como resurrección. *Revista El Malpensante*, 48, 24-30.
17. Patiño-Ospina, Carolina (2009). *Acercamiento al documental en la historia del audiovisual colombiano*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia Sede Bogotá.
18. Rincón, Omar; Rey, Germán (2008). Los cuentos mediáticos del miedo. *Revista Latinoamericana de Estudios de Seguridad*, (5), 34-45. <https://doi.org/10.17141/urvio.5.2008.1093>
19. Rincón, Omar (2009). Narco.estética y narco.cultura en Narco.lombia. *Nueva sociedad*, 222(1), 147-163.
20. Salazar, Alonso (1990). *No nacimos pa' semilla: la cultura de las bandas juveniles de Medellín*. CINEP.
21. Salazar, Alonso (2001). *Pablo Escobar: Auge y caída de un narcotraficante* (1.ª ed.). Medellín: Editorial Planeta.
22. Rivas, Luis Miguel (2017) *Era más grande el muerto*. Colombia: Grupo Planeta.
23. Smith, Paul Julian (2018). Tendencias en el audiovisual actual: cine de masas y televisión de calidad. En Antonia del Rey-Reguillo; Nancy Berthier (Coords.), *Cine y audiovisual: trayectos de ida y vuelta* (pp. 152-167). Santander: Shangrila.
24. Valderrama, Carlos Eduardo (Ed.). (2000). *Comunicación-educación: coordinadas, abordajes y travesías*. Santafé de Bogotá, D. C.: Biblioteca Universitaria, Universidad Central, Departamento de Investigaciones: Siglo del Hombre Editores.