



Un cuarto de siglo de audiovisual en Medellín

La ciudad que
cambió más rápido
que nuestro
corazón

Pedro Adrián Zuluaga

Otra lengua

Todo empezó por la época en que el Super 8mm ofrecía la ilusión de un cine al alcance de todos. Víctor Gaviria, Juan Escobar y Regina Pérez, entre otros, hacían sus primeros trabajos en este humilde formato. Los años setenta habían terminado y Medellín se preparaba para su década más explosiva. En las entrañas de la sociedad se cocinaba a fuego lento el narcotráfico. Al lado, tan *silenciosamente* como surtía sus efectos la diosa blanca, grupos de hombres y mujeres persistían en su empeño de mirar más allá de las montañas.

En la parte alta abajo (1979), un libro de poemas de Helí Ramírez, enseñaba a nombrar las mismas cosas de maneras distintas. No, tal vez no las mismas cosas: las cosas otras, negadas, humilladas por años de ostracismos. Un grupo de escritores se reunía alrededor de la revista *Acuarimántima* (1974-1982); otro se daba cita en la Biblioteca Pública Piloto para escuchar a Mejía Vallejo y de pronto se dejaba ver por Ziruma, la casa del maestro, en veladas chejovianas —o acaso carverianas— que Darío Ruiz Gómez ha descrito admirablemente; los últimos, los más arriesgados, con Fernando Rendón a la cabeza, iban por el camino de los hongos hacia la otra realidad, antes de decidirse a paliar ésta con el placebo de la poesía.

Francisco Espinal *Pacholo* exhibía cine en El Subterráneo mientras Luis Alberto Álvarez había regresado de Europa y escribía sus enormes pastorales en *El Colombiano*, al tiempo que, a través del Goethe-Institut, difundía el evangelio de Herzog y de Fassbinder. Paul Bardwell ya era el director del Colombo Americano.

Teleantioquia se había creado y una adaptación de *Que pase el aserrador*, el cuento clásico de Jesús del Corral, se escogió para inaugurar el nuevo canal en 1985. Fue Víctor Gaviria quien le imprimió a la letra muerta del cuento el espíritu vivo de la tradición: la poética de la vida que se transmite de generación en generación. El mismo Gaviria fundó la productora *Tiempos Modernos* y desde allí realizó una docena de documentales que fueron otras tantas oportunidades de integrarse a los problemas sociales y la cultura de la región (¿alguien recuerda a *David y Roberto: los polizones de Nueva Colombia*, *¿Quién escucha a Vieco?*, *Darío Lemos: un retrato* o *Lo que dañaba a mi hermano era la edad?*).

Por entonces, ya Gonzalo Mejía y Juan Guillermo Arredondo le apostaban a describir los movimientos de la ciudad mediante el ojo fisgón de las cámaras, y Beatriz Bermúdez y Carlos Bernal aprendían a investigar con el video. La empresa estatal Focine, en plena función, permitió más trabajos de Víctor, de Juan Escobar y Regina Pérez, y de Leonel Gallego; obras que, como *Los músicos*, *Lunes de feria* o *El tren de los pioneros*, todas de 1986, marcaban los pasos de una Antioquia profunda, campesina, aquí lírica, allí picaresca. También se daba, invisible, la obra del chileno apaisanado Dunav Kuzmanich. Era un movimiento regional, si se quiere, que impugnaba las pretensiones de un centro avasallador representado en el cine y la televisión *Made in Bogotá*, dedicados a presumir cómo era el resto del país.

La televisión regional y el video empezaban a hacer posible una continuidad en la creación audiovisual inimaginable hasta entonces. Trabajos como *Canturrón* (1990), adaptación de un cuento de Tulio Ospina con la que se celebraron los cinco años de Teleantioquia y *Retrato hablado* (1991), registro del *casting* para una película, ambos de Gonzalo Mejía, y *Son del barro* (1987), sobre treinta y un obreros que asumen el control de una ladrillera en Belén arriba, de Carlos Bernal y Beatriz Bermúdez, hacen parte de lo mejor de esa nueva escuela visual que se estaba formando y que ya no dependía del complejo aparataje del celuloide. Simultáneamente, se inventaba otra lengua: una ciudad distinta se abría ante nuestros ojos con el poder de imponerse a la fuerza. El narcotráfico llenó de leyendas la ciudad hasta que ella, la ciudad, se confundió con las mismas. Por un instante iluminado, las leyendas y la realidad fueron una sola cosa. El narcotráfico reveló la verdad sobre nosotros mismos, actualizando los crímenes que nos dieron origen, y nos obligó a vernos en el espejo de nuestra “escena primitiva”.

Fue *Rodrigo D. No Futuro*, en 1990, la clave que nos abrió las puertas de la percepción. Saludada en su momento como el más contundente de los largometrajes colombianos producidos hasta la fecha, ahora la película, casi dos décadas después, es mucho más que un hecho aislado en la evolución de un director que empezó en la poesía elemental de los niños (*Buscando tré-*

boles, *El vagón rojo*) y que, pasando por el tamiz de Carrasquilla y de otros clásicos antioqueños, emprendió la búsqueda de la verdad, de las raíces, de las pistas para entender cómo es posible que del supuesto oro haya surgido esta mierda. El ciclo de Gaviria, además de su primer largometraje, comprende títulos como el documental *Yo te tumbo tú me tumbas* (resultado inmediato de Rodrigo D.), *La vendedora de rosas* y *Sumas y restas*, que reunidos suponen el más vibrante testimonio de una ciudad; testimonio que simultáneamente incomoda, avergüenza y fortifica. Con *Rodrigo D.* se cierra asimismo un periodo del cine colombiano reconocible como la época de Focine y empieza una etapa marcada por el desamparo del Estado y las transformaciones tecnológicas, con su consecuente incertidumbre.

Al mismo tiempo, la poesía en acción de Paul Bardwell empezaba a concretarse. En 1989 se abrió la sala uno del Centro Colombo Americano y un año después la revista *Kinetoscopio*. Alrededor del Colombo se organizaron cursos de video para aficionados y se publicó el *Manual de producción de video*, que invitaba a una utilización consciente de un recurso cada vez más popularizado. La nueva tecnología se convertía en la vía de expresión más adaptable a las necesidades y a las posibilidades de una ciudad a la vez llena de miedo e intensidad, que clamaba por expresar su ansiedad.

Las aventuras colectivas

Fue a comienzos de los años noventa cuando el tronco común del cine y el video antioqueño empezó a fragmentarse en grupos o experiencias de trabajo que vale la pena analizar en su carácter de bloques.

Nickel Producciones: fue el primero de estos grupos claramente preocupado por preservar la huidiza memoria de lo urbano. Trabajos como *The End*, sobre los teatros de cine que se cerraban en la ciudad, o la serie de ocho documentales realizados con el apoyo de la Secretaría de Educación del Departamento, mantienen una coherencia temática que se afirma en la segunda época de *Nickel*, cuando reaparecen con carácter de obsesión los temas del cine, la ciudad y la memoria.

Oscar Mario Estrada, Berta Lucía Gutiérrez, Carlos Obando, Carlos César Arbeláez, Germán Fredy Valencia, Jaime Luis Gutiérrez y Claudia Guzmán, hicieron parte de un colectivo que después encontraría arraigo en proyectos de

largo aliento como *El cine en casa*, un intento de recuperación del patrimonio audiovisual de la ciudad; *Recorridos*, una serie sobre los medios de transporte; o *La casa*, otra serie, sobre los modos de habitar el espacio familiar y sus transformaciones. La respiración particular de *Nickel Producciones* se prolongaría posteriormente en los trabajos individuales de algunos de los miembros del grupo. Uno de ellos, Carlos César Arbeláez, prepara actualmente el largometraje *Los colores de la montaña*.

Madera Salvaje: algunos años después, en 1993, para ser más exactos, en la Universidad Pontificia Bolivariana un grupo de estudiantes de comunicación social se congregaron en torno de ideas y rechazos comunes: la insuficiencia del ámbito académico, la ciudad y su delirio, el cine y sus heterodoxias. El tiempo de *Madera Salvaje*, y su efervescencia, fue descrito así por su mejor cronista, Santiago Andrés Gómez, en una serie sobre el video independiente que escribió en el suplemento cultural *Imaginario* del periódico *El Mundo*:

Cuando el estudio Ivo Romani, con Gloria Erazo a la cabeza, organizaba una temporada llamada “Fiesta y cultura” con la intención clara de unir los debates sociopolíticos del momento con las más altibajas celebraciones poéticas, cuando la Corporación Región sacaba adelante su primera Temporada Juvenil de Cine, cuando la Escuela Nacional Sindical apoyaba los conciertos y ensayos de Frankie ha Muerto y desde la revista *Prometeo*, Jairo Guzmán y otros hablaban de una revolución molecular.

Ese también era el cuando de *Madera Salvaje*, y también era el tiempo de Colombia campeona del mundo, de la imposible muerte de Pablo Escobar, de la muerte real de Andrés Escobar, de los procesos de desarme en Medellín, de la Consejería de Paz en manos de María Emma Mejía y del emblemático *Arriba mi barrio*, del susodicho suplemento cultural *Imaginario* de *El Mundo*, de las primeras marchas del Orgullo Gay, de los cineclubes de Comfama y Comfenalco, especialmente de este último, que con un criterio altamente democrático ofreció la mejor cultura cinematográfica a todos los estratos sociales.

En un ambiente de verdades inestables, los trabajos de *Madera Salvaje* sorprendieron por su frescura y antiacademicismo. Títulos como *Eclesiastés 4.1* (1995), *Diario de viaje* (1996), *Medellín y*

su Bella Vista (1995), *Desde mi casa veo el barrio, desde el barrio veo la ciudad* (1997) y *Zona de tolerancia* (1995), fueron en su momento lo más original y feroz que había producido el audiovisual antioqueño. Santiago Andrés Gómez, Ana Victoria Ochoa, Cruz Mauricio Correa, José Miguel Restrepo, Cesar Pérez, Andrés Montoya, Rafael París, Natalia Tamayo y Raúl Soto, acuñaron cada uno a su

manera una forma intensa y nerviosa de construir imágenes. El miembro más teórico del grupo, Santiago Andrés Gómez, lo llamó video independiente para oponerlo al video institucional o convencional de resultados preconcebidos y sin capacidad de asombro o de sorpresa.

La separación de *Madera Salvaje* supuso el aparente fracaso de un intento de creación colectiva del que sobreviven algunas obras, unas declaraciones éticas manifiestas o implícitas y sobre todo un grupo de realizadores que desde distintos lugares de Colombia o del mundo siguen frecuentando un pensamiento inconforme y de resistencia. Santiago Andrés Gómez, por ejemplo, ofrece en su trilogía argumental compuesta por *Clemencia* (1997), *La valentía* (2000) y *El vacío* (2004), una visión delirante de Medellín, plagada de índices biográficos y referencias cinéfilas, pero con un dilema ético siempre presente. José Miguel Restrepo realizó en 2003 el registro de un parto en el campo en *Tiempo de nacer*, un impactante documental que es también una celebración de una vida más cercana a la naturaleza que a las exigencias de la cultura. Y ese mismo año Ana Victoria Ochoa mostró por primera vez *Madre de espaldas con su hijo*, un retrato de Pablo Escobar de la mano de su madre. Igualmente, dirigió en 2003, un taller de realización de documentales en el Centro Colombo Americano, que dio como resultado varios cortometrajes. Uno de ellos, *Entre manos*, realizado por Juan Uribe —el ingeniero Santiago de *Sumas y restas*—, describe con admirable distancia e ironía la ruta de la marihuana desde la producción hasta el consumo en las ciudades.

Aunque tuviera su punto de partida en las universidades de Medellín con facultades de comunicación social, el trabajo de estos dos

Fue a comienzos de los años noventa cuando el tronco común del cine y el video antioqueño empezó a fragmentarse en grupos o experiencias de trabajo que vale la pena analizar en su carácter de bloques.

grupos: *Madera Salvaje* y *Nickel Producciones*, dista mucho del rigor académico y de la articulación con los procesos de investigación universitaria que se encuentran en experiencias como *Rostros y rastros*, producido en y por la Universidad del Valle. El trabajo documental de *Madera* o de *Nickel* propone un acercamiento mucho más inmediato e intuitivo a la realidad.

La mediación cinéfila, muy presente en los trabajos caleños, no existe en los de Medellín o está mucho más orgánicamente vinculada a la visión del mundo de quien habla en el documental, como en el caso de *Diario de viaje*. Los títulos mencionados, y otros producidos por estos dos colectivos, tienen un indudable valor académico, pero en sus resultados sorprendentes y reveladores, no en su metodología.

Muchachos a lo bien y otros clásicos de Teleantioquia: a mediados de los noventa, la Corporación Región y la Fundación Social lideraron un proyecto que habría de convertirse en una de las experiencias más importantes e innovadoras que hayan tenido lugar en el canal regional Teleantioquia. *Muchachos a lo bien*, en sus tres series temáticas, se hizo preguntas sobre la ciudad donde lo ético es lo que aglutina y provee la base para los cambios y los acuerdos sociales; una suerte, de nuevo, de “revolución molecular”.

Jóvenes plantados en solitario, jóvenes agrupados, jóvenes respondiendo a las grandes preguntas de la vida; los temas de las tres series iniciales de *Muchachos a lo bien* le dieron vía a un desfile de personajes y experiencias que conforman un mapa humano de la ciudad mucho menos trágico que el ciclo de Gaviria, más pausado que el de *Madera Salvaje* y menos nostálgico que el de *Nickel*. En términos generales *Muchachos a lo bien* fue un modelo de televisión “pública”, de altísima utilidad social. Los trabajos dentro de la serie de realizadores como Oscar Mario Estrada, Santiago Herrera, Víctor Gaviria, Germán Franco, Jorge Mario Betancur, Ana Tobón, entre otros, son de alguna manera, al lado de *Que pase el aserrador*, *Canturrón* o *Simón el Mago*, los clásicos de Teleantioquia, a los que siempre habría que volver para reencontrar la inspiración perdida.

Después de *Muchachos a lo bien*, la Corporación Región produjo desde finales de los noventa una serie de dieciséis videos documentales con el título de *Actas del 2000*, bajo la dirección general de Jorge Mario Betancur. Región quiso, en sus propias palabras “retratar la ciudad parada en la línea que divide los milenios, y mostrar, a modo de inventario, con qué pasamos al otro lado”. Los primeros ocho videos plantean temas o situaciones que incidieron en la vida de la ciudad de finales del siglo XX. Los últimos ocho, reunidos en el título *Mirada Joven*, muestran propuestas y proyectos colectivos e individuales desarrollados por jóvenes, para enfrentar las dificultades que la conflictiva vida en la ciudad les impone.

En los últimos años, con el programa *Ideas en acción*, apoyado por el Instituto para el Desarrollo de Antioquia, el Canal Regional ha tenido su mejor carta de presentación. *El retorno* (2003) y *A la sombra de Antún* (2004) registraron la tragedia de Bojayá, con una mirada muy lejana al cubrimiento periodístico inmediato y superficial. *La nueva casa de Hilda* (2006) y *Egoró* (2005), por su parte, acompañan a una indígena emberá en su recorrido por el Atrato Medio huyendo del conflicto armado. *Como pagando un muerto* (2004) e *Ir y venir* (2007) se ocupan de otra variante del mismo conflicto, esta vez en el Oriente antioqueño. Al frente de *Ideas en acción* han estado Silvia María Hoyos y Adrián Franco, dos documentalistas para quienes la paciencia y el respeto por los hechos y personajes documentados marcan definitivamente la diferencia.

En 2007, el canal regional emitió la serie *Antioquia letra a letra*: trece documentales sobre igual número de escritores, todos ya fallecidos, que definieron el mapa literario de la región, desde Manuel Uribe Ángel hasta José Manuel Arango. Esta ambiciosa serie fue financiada con recursos de la Comisión Nacional de Televisión mediante una convocatoria pública que seleccionó a los responsables de cada documental. Los usos de esta serie en procesos educativos pueden ser inmensos y no se agotan, por supuesto, en la emisión televisiva; lo mismo se puede decir de todos los trabajos mencionados en este capítulo.

Comfama Televisión: un sentido de televisión pública en el fondo no muy distinto en concepción y resultados al de *Muchachos a lo bien*, inspiró la existencia de *Comfama Televisión* durante un

buen tiempo. Comfama fue, en los años noventa, la programadora más consistente de nuestro canal regional. Con programas permanentes como *La vida*, *El hombre*, *La fórmula*, o *Operación familia*, y con los especiales de inspiración documental, Comfama logró unir las ventajas de la televisión institucional —especialmente en cuanto a financiación— con un sincero interés y compromiso con los temas y los personajes. Con la concepción general de Jaime Salazar, la programadora supo además ser una escuela donde maduraron en el oficio realizadores como Clemencia Echeverri, Ana Tobón, Oscar Molina, Carlos Carmona, Pilar Mejía, entre otros.

Desde el barrio Santo Domingo: son muchos los que reclaman la paternidad de un punto de vista invertido sobre la ciudad: Medellín vista desde los barrios altos de las comunas Nororiental y Noroccidental. Sin duda la poesía de Helí Ramírez, el ciclo de Gaviria, la pintura de Fredy Serna y los trabajos de Diego García-Moreno (*La balada del mar no visto* y *Manrique mi viejo barrio*) hacen parte de esta apuesta.

Salvo en los casos de Helí Ramírez o de Fredy Serna, se trataba de la visión que los de abajo ofrecían acerca de los de arriba, por mucho que las distancias desaparecieran y documentalistas y documentados (definición aplicable incluso para la ficción o para otras disciplinas distintas al audiovisual) se confundieran en una suerte de milagrosa empatía.

Por eso cuando la ciudad conoció los trabajos producidos en el taller de documentales que Luis Ospina realizó en 1997 en el liceo del barrio Santo Domingo Savio (mientras Catalina Villar rodaba *Diario de Medellín*), todos fuimos más o menos conscientes de estar asistiendo a un verdadero acontecimiento, de implicaciones distintas a cualquier cosa antes vista.

Se trataba esta vez de la experiencia del barrio popular vista desde adentro, sin mediaciones —salvo las inevitables en el oficio: las máquinas de registro de imágenes y sonidos— ni afeites ni academicismos. Con melodrama en unos casos, con moralismo en otros, pero melodrama y moralismo auténticos, integrados a una dramaturgia de lo cotidiano. *Katty*, *Sancocho para levantar muertos*, *Una luz hacia el futuro*, *Ausencia*, *Más que una madre*, *Sola entre multitudes*, *Como un segundo hogar* y *Más que un maestro*, son los documentales pro-

ducto de un trabajo colectivo que para cada caso tiene un responsable en la dirección. Nombres como los de Hémel Atehortúa, Camilo Patiño, Sandra Palacio y Flor María Arango, aparecen en los créditos como directores.

Algunos de estos nombres, junto con otros nacidos de la misma raíz, reaparecen en el audiovisual antioqueño de los años siguientes como demostración de los resultados de un proceso capaz de transformar al menos un pequeño grupo de destinos personales. Hémel Atehortúa, Yessy Patiño, Nelson Restrepo, Wilmar Quintero y Manuel Mahecha, fueron adoptados por los talleres Varan, un proyecto pedagógico francés que se realizó dos veces en Colombia y que enseñó los métodos del cine directo. *No hay cama pa' tanta gente* (2000) y *Zona 2 M-17* (2002), dos documentales que coinciden en el tema del desplazamiento, fueron resultado de este proceso.

Recientemente, en 2004 y 2005, jóvenes de otros barrios de la ciudad se integraron al proyecto *Pasolini en Medellín. Apuntes para una etnografía visual de la periferia urbana*, trabajo de grado en Antropología de Germán Adolfo Arango y Camilo Pérez, con la dirección de los profesores Luca D'Ascia y Diego Herrera de la Universidad de Antioquia. Después de un proceso de identificación de sus narrativas propias, los jóvenes concibieron y realizaron una serie de cortometrajes de calidad e interés disparejo —desde una perspectiva de espectador convencional— que expresan sus miedos y expectativas. El propio Germán Arango, más conocido como *Luckas Perro*, y André Kapoq, realizaron entre 2001 y 2003 y siguiendo también la metodología etnográfica, el documental *Derecho por San Juan*, con habitantes de Barrio Triste.

Telemédellín: la creación y salida al aire en 1997 del canal local *Telemédellín*, suscitó una cascada de esperanzas que al menos en sus inicios, no fue defraudada. Una concepción dinámica de la programación, abierta a la multiplicidad de lo urbano, removió las costumbres de los espectadores y alertó sobre los significados de la televisión pública. Al mismo tiempo, y en un sentido si se quiere matemático, se abría el camino para una mayor producción local. *Telemédellín* se convirtió en un nuevo canal de divulgación de productos realizados de manera independiente. Le apostó a realizadores tan controvertidos como Adolfo X: el

mejor exponente de una corriente de directores jóvenes que cree en las posibilidades de los géneros y en la creación a partir de los códigos de la cultura de masas, y cuyo ejemplo más popular es la serie de tres películas sobre *Mountruóx*.

El video independiente tanto como el video institucional compartieron espacio en el canal para refrendar lo que el sentido común sabe muy bien, que más que lo uno o lo otro, existen trabajos más o menos logrados. En los últimos años, y en desmedro de la concepción de lo público sugerida antes, el canal ha cedido a la tentación de convertirse en plataforma mediática de los sucesivos alcaldes.

Canal U: si con *Telemédellín* se quiso encontrar el sentido de la función pública de la televisión, con *Canal U* la apuesta fue por su función educativa. Al aire desde 1999, motivó un trabajo continuado de centros de producción universitarios como los de la Universidad de Antioquia o de la Universidad de Medellín, y catapultó el trabajo de realizadores como Andrés Montoya, venido de *Madera Salvaje*, Camilo Uribe (Q.E.P.D) o Felipe Montoya. Tres lustros después de la primera experiencia de televisión regional con Teleantioquia, los dilemas y exigencias culturales eran notoriamente distintos, lo mismo que las competencias técnicas y narrativas de los encargados de construir los contenidos y de definir las urgencias de los mismos.

Universidad de Antioquia: entre 2002 y 2004, la Universidad de Antioquia impulsó la Escuela de Cine, iniciativa que en su corta vida alcanzó a tener tres directores: Gonzalo Mejía, Santiago Herrera y Luis Eduardo Mejía. Para la graduación de la primera promoción la Escuela produjo una serie de cortos entre los que se destacan *Lluvia*, de Clara Gómez y *Divino Niño*, de Julián Sánchez.

El Centro de Producción Universidad de Antioquia —ahora *Universidad de Antioquia Televisión*— ha tenido una trayectoria mucho más consistente desde sus orígenes en 1982. Entre lo mejor que ha sido producido desde allí está la serie *Urabá 2003*, que empezó a transmitirse en 1996, para destacar la cultura y riqueza de esa región en momentos de gran intensidad del conflicto en la zona. Documentales más recientes como *Mujeres no contadas* de Ana Cristina Monroy (2005), sobre mujeres desmovilizadas, y *Caicedo o la persistencia del olvido* de Berta Lucía Gutiérrez y

Juan Guillermo Romero (2002), sobre la marcha en que fueron secuestrados Guillermo Gaviria y Gilberto Echeverri, recibieron reconocimientos en distintos eventos y convocatorias.

La misma Universidad de Antioquia, dentro del proyecto “Lectura y Escritura del Territorio”, que hace parte de su programa de regionalización, presentó recientemente *Andes 13*, una experiencia pedagógica a partir de talleres teórico-prácticos de cine y video con 104 niños y jóvenes del municipio del mismo nombre. El resultado final fueron trece cortometrajes en trece barrios de Andes, concebidos desde las lógicas y competencias de quienes participaron en la experiencia.

La tentativa argumental

Fue quizá la aparición de nuevos canales de televisión, y con ellos la posibilidad numérica de una mayor demanda de productos audiovisuales; la creación de la Dirección de Cinematografía dentro del Ministerio de Cultura y sus convocatorias de apoyo a la producción; los buenos momentos de *La Franja*, espacio institucional de Señal Colombia también gestionado por el Ministerio de Cultura... Lo que permitió que a finales de los noventa los creadores audiovisuales de Medellín estuvieran en capacidad de producir un grupo de trabajo donde era visible un replanteamiento crítico de los contenidos y el hecho de aceptar sin mayores complejos los desafíos de producir argumentales.

Ficciones como *Alexandra Pomaluna* de Gloria Nancy Monsalve (2000), *Gajes del oficio* de Andrés Burgos y Camilo Uribe (1999), *Creí que nunca encontraría tu cadáver* de Rodrigo Mora (2000), *Medellín mil novecientos noventa y...* de Diana Ospina (1999), *La edad del hielo* de Carlos César Arbeláez (1999) y *Suele suceder* de Sandra Higueta y Claudia Guzmán (2000), son todas, si se quiere, alternativas más o menos afortunadas para negociar con los duendes de la dramaturgia e intentar vencer los obstáculos de una realidad no pocas veces irreductible. Los distintos círculos de la violencia se hacen visibles en estos trabajos (con excepción de *La edad del hielo*), que expresan muy bien los traumas de la convivencia social en la Medellín de esa época.

Estas películas coinciden, más o menos, con la aparición de *La vendedora de rosas* (1998) y *La*

Virgen de los sicarios (2000), y de las preguntas ya inevitables sobre los límites del realismo, sobre la ética de los rodajes, sobre qué tipo de registro es no sólo posible sino justo en una ciudad que actualiza sus conflictos repitiendo las claves de un pasado aún no superado. La ciudad de las cooperativas de seguridad, del paramilitarismo, de las nuevas generaciones del narcotráfico, la misma ciudad convulsa y violenta de finales de los ochenta y comienzos de los noventa, pero ahora con menos dudas, mucho más soberbia. El debate reaparecerá, años más tarde, en la convergencia que verá casi simultáneamente el estreno de *Rosario Tijeras*, *Sumas y restas* y el documental *La Sierra*, con las enormes distancias éticas que existen entre cada uno de estos títulos. ¿Qué se pretende con el ciclo insistente sobre la violencia: llenar un lapsus de la memoria o lucrarse estéticamente y comercialmente de una experiencia traumática?

¡A competir!

Las convocatorias y concursos, en un medio de recursos precarios como el nuestro, han sido una de las principales alternativas de financiación de los proyectos audiovisuales de inspiración independiente. Además de las convocatorias esporádicas de orden local como la que se hizo para la inauguración del *Canal U* (ganada por Julián David Correa y Oscar Mario Estrada y que dio origen en el año 2000 al corto argumental *Un álbum familiar*), de las convocatorias nacionales de la Dirección de Cinematografía y del actual Fondo para el Desarrollo Cinematográfico creado por la Ley de Cine, o de las recientes convocatorias locales de apoyo a la creación de la Alcaldía de Medellín, merece la pena destacar la persistencia del concurso de video de Comfenalco “Para verte mejor”, orientado a impulsar, divulgar y apoyar la producción sobre Medellín.

Trabajos que tuvieron una figuración destacada en este concurso como *La vía láctea* de Camilo Botero, *The gangsters* de Jaime Aguilar y Juan David Suárez, *Noche de ambiente: Germán* de Javier Cruz y *Entre montañas* (inspirado en los poemas de José Manuel Arango) de Santiago Herrera, son en su insularidad, en su personalísimo enfoque, un aporte importante a la pregunta siempre apremiante sobre cómo encontrar un equivalente visual a nuestra realidad.

Cuando fui jurado de este concurso en el año 2000 y se premió *The gangsters*, un trabajo que documentaba el proceso de creación del grupo teatral Hora 25, basado en *Macbeth* de Shakespeare, muy pocos, ni siquiera el grupo que integraba el jurado, estuvo muy de acuerdo. Tratándose de un concurso que tenía como uno de sus requisitos la pertenencia y pertinencia del audiovisual con la ciudad, era muy difícil para algunos entender el entronque de un trabajo como éste con la Medellín del año 2000, a pesar de los evidentes referentes comunes: la violencia gangsteril, las pandillas, los desastres del poder, la locura de la guerra. Ese prejuicio revelado en ese momento puso sobre la mesa una de las grandes limitaciones del audiovisual antioqueño en la época de este recuento: un apego, a veces ciego, a la realidad, que limitó no pocas veces un mayor despliegue de posibilidades creativas y licencias frente a esa misma realidad.

Se podría decir que el cine de los ochenta y noventa en Medellín es un cine de la crueldad, a la manera de André Bazin, que reconoce su deuda con la gran vertiente del realismo; un realismo que en la tradición antioqueña se llama Pedro Nel Gómez, se llama Francisco Antonio Cano, se llama Fernando Botero, se llama Mejía Vallejo. Artistas en quienes, a riesgo de caer en reducciones, predomina lo duro, lo fuerte, lo terrígeno. También en el audiovisual antioqueño de estas dos décadas lo ausente es la ensoñación, lo femenino (los personajes femeninos fuertes asumen roles masculinos), lo blando, lo reflexivo. Lo predominante es el patriarcal culto a la acción. Es legítimo decir que una película como *Apocalípsur* cierra este ciclo, insinuando nuevas formas de aproximación a la historia reciente de la ciudad. El largometraje de Javier Mejía, estrenado apenas en 2007 pero concebido mucho tiempo antes, se puede ver como un nuevo y necesario ajuste de cuentas con la década de los ochenta y su violencia, pero vista en este caso desde la perspectiva de un grupo de jóvenes de clase media que asiste a su “educación sentimental” en un contexto enrarecido por la crisis social.

Cuando se estrenó *Apocalípsur*, el prejuicio sobre un cine sospechosamente fascinado por la violencia (según el público) ya había echado raíces, y la recepción de la película no contó con un ambiente favorable. El país y la ciudad

atravesaban un proceso de recuperación de su autoestima, en muchos casos a costa de peligrosos recortes y polarizaciones. *Al final del espectro* (2006), otro largometraje antioqueño estrenado en años recientes, aunque se sostiene de nuevo en un recuerdo traumático de la violencia y revela de manera inteligente la paranoia social y el placebo de la seguridad, se enmascara, para llegarle al público, en los códigos del género de horror; si bien tiene mucho más fuerza como drama psicológico. También sería legítimo decir que esta película, realizada por Juan Felipe Orozco, abre un nuevo periodo y señala claves, algunas de ellas retroactivas, para leer el audiovisual que se está produciendo con el nuevo siglo.

Un nuevo sensorium

Cuando el nuevo siglo había cuajado, se fue haciendo más claro que se dejaba atrás una aproximación predominantemente exterior y realista. Por supuesto que muchos trabajos aún se mueven en estas coordenadas, pero esa visión del mundo dejó de ser dominante en nuestro audiovisual. Como siempre que hay una renovación, en muchos casos se invoca la pureza de los orígenes y en otros lo contrario, la sofisticación de la decadencia. *La vía láctea*, ya mencionada antes, y *La casa de mi hermana*, de Felipe Montoya, tenían una delicadeza en la mirada y en el acercamiento a la vida campesina que se extrañaba desde los tiempos de Regina Pérez y Juan Escobar. Estos dos títulos están también muy cerca de los mejores documentales de Santiago Herrera (*Desde mi ventana*, *Labrador de violines* o *Entre montañas*), en tanto desafían al espectador a una experiencia de contemplación. Por su parte, *El reino encantado* (2002) de Oscar Molina y Ana María Marín, o *La Pintuco no es como la pintan* (1999) de Adrián Franco, someten lo urbano y sus leyendas a una mirada llena de ironía y de sospecha, notoriamente ausentes en el audiovisual antioqueño del grave periodo descrito hasta ahora. En casos extremos como *Congelado* (Diego León Ruiz, 2003), comedia negra sobre una ciudad donde se han acabado los hombres, cualquier tradición anterior del audiovisual regional es irreconocible.

El reino encantado fue producido dentro de la serie “Diálogos de nación” (2001-2002), iniciativa del Ministerio de Cultura en la gestión de Juan Luis Mejía, destinada a propiciar el desarrollo

del documental de autor. También dentro de esta serie, Carlos César Arbeláez y Oliva Inés Montoya realizaron *Negro profundo, historias de mineros* (2002), sobre los trabajadores del carbón en el municipio de Angelópolis.

En otra frontera, el video experimental y la participación en el audiovisual de una corriente cada vez más activa de estudiantes de artes plásticas, diseño o publicidad, han permitido una valoración de la imagen en sí misma, así como de sus posibilidades expresivas. En la carrera de artes plásticas de la Universidad Nacional de Medellín, han surgido obras que destacan por su libertad de invención. Una curaduría de estos títulos circuló en 2003 con el nombre de "Fauna". También a expensas de la Nacional, se han realizado trabajos como *Putá vida* de Byron Vélez y Luis Serna (2004), los cortos de animación de Joni Benumea (entre ellos *Vincent*) y el sorprendente documental *Corriendo* (Yuri Andrea Chaparro), un singular retrato de una pareja adulta desde la perspectiva de una de sus hijas, que ganó la primera versión de la Muestra Universitaria de Audiovisuales MUDA, organizada por el Centro Colombo Americano en 2005.

En el terreno de la experimentación, a trabajos pioneros como los de Ana Claudia Múnica se suma la obra pequeña pero significativa de Hernán Arango. Títulos como *Mi casa* (2004), *Autorretrato* (2005), *M.C. Escher* y *Rayuela* (estos últimos de 2004, en codirección con Paula Villegas) demuestran una destacada educación visual. La misma Villegas realizó en solitario *El duelo* (2004). Paula Vélez, por su parte, con el colectivo de artistas Joystick, intervino los archivos familiares de Mario Posada y los reelaboró en dieciocho piezas experimentales de corta duración que han sido exhibidas especialmente en museos. Con el mismo material, Camilo Botero realizó *16memorias* (2008), un trabajo que propone un recorrido por la memoria familiar de ese incansable fotógrafo y reportero audiovisual que fue Mario Posada, poseedor del archivo más importante de cine *amateur* en Antioquia. Estos trabajos entroncan con la actual tendencia mundial a valorar los archivos familiares, los registros *amateurs*, los desperdicios de los noticieros y otro tipo de materiales hasta ahora inadvertidos o inaccesibles, que a los nuevos realizadores les sirven para proponer relecturas de eventos de índole pública y privada.

El recorrido por nuevos formatos, lenguajes y técnicas, debe incluir la animación, no por históricamente nuevo sino por poco frecuentado en el audiovisual local. Trabajos como *Juan el tintero* de Edwin Solórzano (2005), *La noche antes del cómic* de Álvaro Vélez (2004) y *Crucifixión* de Carlos Díez (2005), le van abriendo a este un espacio independiente de la publicidad de supervivencia o de los compromisos institucionales.

¿Sobrevivirá?

Del anterior periplo, extenuante en su acumulación de títulos y referencias, se desprende una pregunta obligada: ¿qué porcentaje de estos títulos sobrevivirá en la cada vez más inabarcable y desjerarquizada producción audiovisual global?. Los dispositivos audiovisuales han demostrado una particular forma de fragilidad. Su conservación es difícil no sólo por razones materiales sino porque las instituciones y los propios realizadores muchas veces los conciben como demasiado coyunturales es decir, soldados a una particular coyuntura histórica; y tienden a desentenderse de ellos, mucho más si se trata de títulos de corta duración y en formatos menores. Son los estudiosos, investigadores e intelectuales, los artistas e historiadores, encargados de organizar los recuerdos de una sociedad y de darle sentido al pasado, quienes tienen un enorme desafío frente a esta prolífica producción.

Más allá del valor fetichista que suelen concederle los profetas del patrimonio, son los futuros espectadores quienes sabrán o no reconocerse en estas imágenes. Por supuesto, es un deber institucional facilitar las condiciones para que el acceso del futuro público a estas obras sea posible. Como espectador contemporáneo del ciclo de producción de estos trabajos, puedo decir que me causaron emoción, indiferencia e indignación. No me aventuro a predecir cómo será el espectador de mañana. ■

Pedro Adrián Zuluaga (Colombia)

Comunicador social-periodista de la Universidad de Antioquia, con estudios de Maestría en Literatura e Historia del Arte. Es profesor universitario y periodista cultural. Columnista de cine en la revista *Cambio* y editor de la publicación online *Extrabismos*.