

Vengo del 19

Una película de Sebastián Pérez

Dedicado:

Al Enano, tu recuerdo es imborrable.

A mi tío Torti y a mi tía Marleny, por su legado que permanece en mis pasos.

A mi tío Guille y a su labor comunitaria.

Al 19 de abril, el club de mis amores.

A mis primos: el Dari, el Pepi y el Coco, seres que han acompañado este trasegar.

A Emilio y sus caminos.

Agradecimientos:

De mi madre he aprendido, entre muchas otras cosas, la gratitud, “uno siempre debe dar las gracias a quienes le han ayudado”, me decía de pequeño. En otras palabras, lo tararea Gambeta en una de sus canciones, “todos tuvimos maestros, no reconocerlos es un robo”...

Estos agradecimientos son un reconocimiento a quienes han marcado de distintos modos el transcurso de este proyecto.

A la profe *María Fernanda Arias*, mi asesora, gracias por la paciencia, por soportar “el toste”, las dispersiones, las inseguridades. Por no dejarme desfallecer y entender los dolores despertados en medio del proceso. Gracias, por las palabras entregadas en cada encuentro y conversa, por las largas jornadas de trabajo y por la exigencia.

A *la Maga de otra parte*, amorcito, gracias por siempre estar ahí, por la imaginación y la palabra, por el aguante y la comprensión. Gracias por construir a mi lado. Sin ti y tu dedicatoria en el libro de *La cuadra* este proyecto no hubiera sido posible.

A *Yira*, por la confianza; recuerdo ese almuerzo en la casa de Maracaibo, por allá en el 2017, como un impulso fundamental para lanzarme, perder el miedo y empezar a desnudarme capa por capa.

A *Luckas*, por alterar las formas de mi mirada y por creer en mí cuando aún era un niño.

A mis hermanos, *Estiven* y *Juanma*, por enseñarme el amor más profundo. Gracias por la disposición que ha posibilitado construir la vida de otras formas.

A *mi padre* por enseñarme la música como clave para leer la sociedad. Gracias viejo por “Niño malo” de *Agustín Arce* y por Los Jóvenes de Hierro. Por hacerme hincha del Nacional y amante de los libros y la palabra sabia y dulce.

Gracias *Monch* por leerme a *Carabina* y enseñarme la humildad como consigna de vida. Por presentarme la montaña como refugio, por el amor incondicional y tu paciencia, por las esperas y los trasnochos. Gracias *mamita* por esas noches de cuidado y compasión. Gracias por las orientaciones y el ejemplo que me han hecho admirarte siempre.

A *mi tío Oscar*, por presentarme el cine y dejarme ver un poco ese su mundo interior, que me sigue interpelando y provocando tantas preguntas y deudas.

A *mi tío Diego*, por su apoyo incondicional.

A mis tías maternas, *Amparo y Blanca*, infinitas gracias por siempre estar ahí.

A mis tías paternas, *Cla, Cris, Diana y Lina*. Gracias por existir, sin ustedes la vida hubiera sido muy aburrida, gracias por el vallenato, la plancha y el aguardiente. Por el baile, el escándalo y el folclore de barrio que dieron vida, color y sonido a este proceso y a mis días.

Por último, a mis parceros, *al Loco, Cristo, Oli, Fredy, Villa, Michael, Beto y al Oso*, ustedes están tan encarnados en mí como el barrio. Sin duda, la amistad sincera es el sentimiento más hermoso y el más acogedor de los lugares.

Contenido

Prólogo: un pacto con la realidad	7
Introducción: el nacimiento y la muerte en el barrio	10
Modo de abordar la película	13
El barrio en Colombia desde las ciencias sociales.	13
El barrio desde la literatura y el periodismo en Medellín.....	14
El barrio en el cine Latinoamericano.....	16
Barrios de Medellín desde el audiovisual.....	17
Modo de entender la película	20
El barrio.	20
El barrio vivido: un concepto en búsqueda de definición.	21
<i>Dimensión espacial</i>	23
<i>Dimensión sociológica</i>	23
<i>Dimensión cultural</i>	23
Modo de hacer la película	26
El cine de no ficción para significar el barrio.....	26
<i>Enunciación, realidad y subjetividad</i>	27
<i>Modos o estructuras narrativas</i>	28
<i>La autoetnografía para comprender el barrio</i>	30
<i>Premisas metodológicas</i>	30
Se rememora a la par que se narra:	31
El sujeto se constituye cuando relata su propia vida:	31
La realidad social toma sentido para quien narra y es narrado:.....	31
<i>Líneas de acción metodológicas</i>	31
Escribir como método de investigación:.....	31
Filmar investigando, investigar filmando:	32
Montar investigando, investigar montando:	32
<i>Fuentes y herramientas</i>	32
Entrevistas:	32
Material audiovisual de archivo:	32
La música:.....	33
<i>Matriz de análisis</i>	34
<i>Bitácora</i>	34

Propuesta narrativa	36
Descripción literaria.	36
Exploración conceptual y metodológica.....	36
Emoción o emociones que habitan la línea.	37
Material que configura la línea.	37
Tiempo de la línea.	37
Líneas narrativas.....	38
Prólogo.....	38
¿De dónde vengo?	43
<i>El 19, ¿un barrio particular?</i>	44
La ley del silencio.....	48
Nostalgia de los orígenes.....	54
Ellos y yo: una hermandad indeleble.....	59
Epílogo: decisiones narrativas.	64
Anexos	67
Anexo 1.....	67
Anexo 2.....	67
Referencias bibliográficas.....	68
Cinematográficas	70
Musicales	71

Lista de tablas

Tabla 1. Relación preliminar de categorías y subcategorías de análisis.	24
Tabla 2. Relación final de categorías y subcategorías de análisis.	35

Lista de fotografías

Fotografía 1. Familia Bolívar Cano	38
Fotografía 2. Torti.....	43
Fotografía 3. La virgen.	48
Fotografía 4. Fronteras.....	53
Fotografía 5. Nostalgia de los orígenes.....	54
Fotografía 6. Equipo de mis amores.	59
Fotografía 7. Equipo de mis amores 2.	63

Prólogo: un pacto con la realidad

Decidí estudiar la Maestría en Investigación y Creación Audiovisual de la Universidad de Antioquia por dos razones: la primera, porque me seducía mucho la idea de aprender sobre el enfoque de investigación-creación, ya que creía que me ayudaría a resolver las incomodidades que me generan las formas de investigación tradicionales que se usan en la realización cinematográfica. La segunda razón, porque había decidido no irme a estudiar por fuera del país; mi intuición me decía que debía permanecer en Colombia para hacer un buen trabajo de campo. Con el tiempo, comprendí que lo mejor fue haberme quedado en Medellín, pues debido a la pandemia provocada por la COVID-19 el sentido de la vida comunitaria se hizo más evidente y la transformación urbana se aceleró, permitiéndome sentir, ver y reflexionar el barrio de una forma distinta.

Sin embargo, al poco tiempo de haber empezado la Maestría llegaron también los pensamientos de angustia y arrepentimiento. Me sentía haciendo una maestría común y corriente, con una fuerte carga de lecturas y bajo los mismos métodos de investigación tradicionales de las ciencias sociales. Especialmente, con el curso de investigación sentí que no había nada nuevo y que la sociología, mi formación de pregrado, ya me había proporcionado todo lo que ese curso me ofrecía.

Las angustias fueron en aumento cuando muchos de mis amigos y equipos de trabajo audiovisual me preguntaban: “¿Usted por qué está haciendo esa maestría? Si lo que usted necesita es una maestría en creación cinematográfica. En esa maestría no se hace cine”. Eso me repetían constantemente, planteándome que esta maestría era demasiado academicista, abstracta y racional, y que el arte por el contrario era una experiencia sensorial.

Dichos cuestionamientos provocaron que la relación entre investigación y creación, entre arte y pensamiento, se me convirtiera en una obsesión, no solo para tratar de entender en qué me había metido, sino para entender mi propia existencia. Porque hace mucho me debato entre el cine y la sociología. Inclusive, hay temporadas en las que la sociología me atrapa y me saca del mundo cinematográfico, en las que la estructura de pensamiento adquirida en el pregrado me impide crear y ver el mundo más allá de esquemas metodológicos y abstracciones teóricas. Sin embargo, gracias a los seminarios teóricos sobre estudios socioculturales empecé a evidenciar cómo se articula la teoría con la creación artística, relación fundamental para entender la investigación creación.

Con el transcurrir de los semestres, las lecturas y los seminarios, fui decantando las inquietudes y apaciguando las angustias, hasta que me tope con una nueva pregunta: ¿cuenta la creación artística como investigación? Llegué a esta pregunta cuando comprendí que tenía dos grandes bloques en mi investigación. Por un lado, *el barrio vivido* y *la autoetnografía*. El barrio vivido como referente conceptual me permitía entender mi relación con el barrio; mientras que la autoetnografía, como estrategia metodológica de introspección y de aproximación epistemológica, me permitía ubicar el lugar de enunciación desde el cual dar cuenta de un concepto que propone un acercamiento al barrio en primera persona. Por el otro lado, estaba la creación cinematográfica, pues en paralelo con la reflexión académica estaba revisando un archivo audiovisual del barrio y filmando diversos momentos del mismo. Ambas actividades las estaba haciendo —puedo entenderlo hoy— bajo las premisas del cine de no-ficción, es decir, un cine que no se limita a lo real ni a lo verdadero, un cine que ve en la realidad un insumo para crear, pactando con ella una veracidad que no radica precisamente en una traducción de la misma, sino en una relación afectiva y encarnada. Un cine que posibilita utilizar la imaginación como elemento conductor de la creatividad y la reflexión, proyectando y vivenciando mundos desde una especie de imaginación sociológica que permite generar misterio.

Fue quizás por estas características del cine de no ficción que emprendí mi proceso de investigación-creación bajo sus premisas metodológicas, que se asumen desde un compromiso con la realidad pero permitiendo libertad creativa para mezclar formatos, desmontar discursos, hacer uso de diversas posibilidades para contar una historia y, en especial, hacer síntesis entre ficción, información académica y poesía.

Hoy puedo decir que el fundamento de la investigación-creación es el proceso. Entendí que uno investiga y crea desde el momento mismo de la motivación, mientras va leyendo, viendo, escribiendo, filmando o montando. Es un proceso de reflexión y creación constante. Y entendí que la relación entre investigación y creación es similar a la relación entre pensamiento y poesía, y que es posible generar conocimiento desde el campo de las artes, donde se juntan experiencia y pensamiento para crear nuevos sentidos a la realidad. También, entendí que el investigador creador desarrolla una cierta capacidad de transformación del ser, a partir del conocimiento de sí mismo; y que es a causa de ello que puede afirmarse que la investigación-creación también proporciona conocimiento para otros, un conocimiento práctico basado en la experiencia.

En resumen, crear una obra es también construir una forma de pensamiento, que puede sistematizarse al hacer explícito el proceso realizado en la construcción de la misma. Para ello es este informe. Más allá de entregar un película como resultado de una investigación estética y conceptual que transmite información o comunica una idea, se trata de compartir el modo que logre construir para ver el mundo barrial y entregar experiencias, algunas dolorosas, otras felices, sobre el barrio que viví. A parte del informe, hago entrega del dossier del documental, con guion secuenciado y dialogado en una etapa de desarrollo, una pieza audiovisual que denominé *teaser*, que más allá de cumplir con la función precisa de un *teaser* es un ejercicio que da cuenta de las exploraciones plásticas del documental, más un blog que compila el proceso vivido.

Introducción: el nacimiento y la muerte en el barrio

Situaciones que desatan significados y sentidos.

El 15 de diciembre de 1990, estando mi madre en embarazo, le tocó presenciar la muerte del Hippié Villa, un muchacho que mataron en medio de una guerra entre dos familias del barrio: los Villa y los Ortiz. Mis tías, queriendo proteger a mi madre, se abalanzaron sobre ella para que las balas no fueran a hacerle daño a ella ni al bebé que venía en camino. Gracias a la vida, ambos salimos bien librados.

Casi cinco años después, el 31 de marzo de 1995, mientras jugaba a unos escasos quince metros de mi casa, uno de los hermanos del Hippié Villa decidió vengarse y asesinó en toda la esquina de mi casa a Edgar Ortiz. Mi padre, desafiando las balas, me recogió mientras yo le decía: “¡Papá, mi camisa, mi camisa, dejé la camisa!”

El 9 de julio de 2010 asesinaron al Enano, un amigo de crianza. Cuando llegué a la cancha, estaban todos los parceros sentados. Cuando pregunté qué había pasado, nadie me respondió, sólo hubo silencio. Oliver se paró, se quitó los zapatos, les amarró sus cordones y los lanzó al cable de la luz, alzando la voz casi hasta el grito: “¡No vuelvo a jugar en esta cancha!”. Un año después de que Oliver colgara sus zapatos, me encontré con él y los demás parceros enfiestados con el hombre que ordenó el asesinato del Enano.

El asesinato del Enano, y lo que siguió, significó un punto de transformación en mi vínculo con el barrio y, por ende, con mis amigos. Ese día entendí que la guerra también era con nosotros, que las cosas en el barrio habían cambiado y no lo habíamos querido entender. Esa muerte provocó en mí el deseo de no permanecer más en el barrio, de irme y nunca más saber de él, porque jamás le perdonaría que nos arrebatara a uno del grupo. Yo, contrario a mis amigos, desde ese momento deseé salir de allí y, cuando logré hacerlo, juzgué a quienes se quedaron, siempre preguntándome: ¿por qué siguen inmiscuidos en ese círculo de silencios cómplices?, ¿qué vínculos se tejen en el barrio que se puede pasar por alto un asesinato de los nuestros?, ¿qué vínculos obstaculizan la salida del barrio?

Desde el asesinato del Enano, me desconecté sentimentalmente del barrio. Si bien seguía viviendo allí con mis padres, mi mente y mi cuerpo habitaban otros lugares. Con el ingreso a la universidad empecé a recorrer la ciudad y el país, me sorprendía al ver que la vida es mucho más

de dos cuadras y una cancha, y que se puede tejer en muchas otras partes. En ese trasegar por la ciudad, resulté viviendo en el barrio Boston de la ciudad de Medellín, a unos veinte kilómetros de la casa de mis padres. Fue allí que empecé a sentir la ausencia del barrio, a extrañar algo más allá que mi familia.

Me propuse encontrar esas cosas que me conectaban con él, y lo primero que identifiqué fue a mis amigos y la cancha: extrañaba, muchísimo, los fines de semana futboleros. A partir de ese sentimiento me propuse ir la mayor cantidad de veces posible a verlos jugar en el torneo de fútbol amateur del barrio, y de paso hacer algunas fotos y filmar algunos momentos que me llamaban la atención. De este modo, ellos se fueron familiarizando con la cámara. En el año 2018 me vinculé a una investigación que venía haciendo la Corporación Región, Casa Tríade y el Colectivo de Educación Popular Paulo Freire, sobre la reconstrucción de la memoria del barrio 19 de Abril. Gracias a dicha investigación accedí a un conjunto muy valioso de materiales audiovisuales, compuesto por archivos y filmaciones de mi familia y de dos vecinos del barrio.

El 16 de mayo del 2020, cuando ya cursaba el primer semestre de la Maestría, me llamaron a decirme que habían asesinado a mi tío Albeiro, Tortilla, la oveja negra de mi abuela Lía. Desde niño en el barrio me bautizaron el Torti, por mi tío, obviamente. Esa es una de las tantas herencias que hoy me acompañan y me conectan a él. Aunque las dinámicas violentas del barrio me siguen generando angustia, el día del entierro de Tortilla corroboré que, al lado de silencios y complicidades convenientes que conservan la tensa calma en la que se vive en el barrio, también existen expresiones de vecindad y lealtad ante el dolor de una familia que demuestran el amor que habita sus calles.

En ese ir y venir entre mi casa, la de mis padres, Casa Tríade y los domingos con los parceros, comprendí que la tensión entre los que se quedan y los que se van, entre lo bello y lo horrible que pervive en la memoria de cada uno de los hijos e hijas de este barrio, constituye una historia que, a mi juicio, debe contarse, no porque mi barrio sea particular o distinto al resto de los barrios populares de la ciudad, sino por lo que ocurrió con la generación que nació en la última década del siglo pasado y sobrevivió a la primera década del presente siglo. Se trata de una generación que se formó entre la violencia y la ilusión de proyectos de participación social y cultural, en el amor que brotaba de las relaciones con un barrio conformado por familias que, a la larga, resultaban una sola: con niños y niñas que circulaban por todas las casas, cual si se tratara de la propia, con mamás y abuelas que les ofrecían a todos comida, hospitalidad y castigos. Una

generación para la cual esos zapatos que cuelgan de los cables de energía son poderosas metáforas urbanas que representan los obstáculos impuestos a la vida de los jóvenes, que los conducen a colgar sus sueños, que los identifican y atan a un barrio.

Aunque esta investigación está motivada por lo que originalmente significó el asesinato del Enano, va más allá. Con el paso del tiempo, la sensación de rabia y enjuiciamiento al barrio se ha transformado, y la he podido alimentar con otras emociones y reflexiones académicas, sociales, estéticas y expresivas, convirtiendo mi relación con el barrio en una motivación investigativa y fuente creativa, en una apuesta por descubrir el significado de su cotidianidad.

Mi interés por emprender este camino investigativo proviene de dos certezas: una, que en la vida barrial se gestan preguntas y respuestas que contribuyen al desarrollo de la vida individual y social, ambas dimensiones anudadas y manifiestas en la cotidianidad; dos, que las formas de ser, hacer y pensar están determinadas por el contexto y las personas que han acompañado nuestra crianza. Entre estas dos certezas están las preguntas sobre mí existencia y mi relación con el barrio: ¿qué papel ha jugado el barrio en mi construcción personal? ¿Qué significa, para mí y los que están alrededor, habitar un barrio popular? ¿Cuáles son los elementos que llevan a establecer un sentido de pertenencia por el barrio? ¿Cuáles son los sentimientos que determinan la vida en el barrio?

Considerando que soy un sujeto involucrado en las prácticas cotidianas del barrio en cuestión, por haber participado en muchas de sus festividades y haber habitado por muchos años dicho lugar, he escogido desarrollar este tema desde un punto de vista autoetnográfico, a partir de una pregunta central: **¿Cómo nace y muere el barrio permaneciendo en mí?**

Objetivo general

Diseñar un ensayo documental que represente el 19 de abril como barrio vivido desde su cotidianidad a partir de la autoetnografía y explorando dispositivos narrativos de la no ficción.

Objetivos específicos

- Interpretar la cotidianidad del barrio 19 de abril en términos de sus dimensiones espacial, sociológica y cultural a partir de diversos registros audiovisuales directos y de archivo.
- Crear el punto de vista y la voz narrativa de la historia por medio de la exploración de mi subjetividad en el contexto histórico del barrio 19 de abril.
- Diseñar el tratamiento espacio-temporal y la estructura narrativa de la obra a partir de la exploración de diversos procedimientos y modos narrativos del cine de no ficción.

Modo de abordar la película

Para esta película inicialmente me pregunté por la representación social del barrio, por los íconos, los referentes y la ideología de un espacio. En un segundo momento, me propuse construir una imagen que me permitiera significar lo que es habitar un barrio popular. Para ello, exploré de qué maneras se había abordado y representado el barrio, en particular, el barrio popular en el contexto latinoamericano y colombiano, determinando cuatro campos para comprender los abordajes y representaciones que se han hecho del mismo.

El barrio en Colombia desde las ciencias sociales.

En Colombia, las discusiones teóricas sobre el concepto de barrio, y la forma en que este configura espacialidades y culturas, no son muy comunes pero se articulan en los estudios de caso. Así, se han realizado una cantidad de estudios sobre las dinámicas urbanas y barriales, entre los cuales resaltan aquellos sobre memorias barriales. Sobre el barrio San Nicolás de Cali existen varios estudios articulados alrededor de la investigación “El sonido en el espacio urbano como patrimonio cultural: cartografías digitales para la preservación de la memoria sonora-espacial de la industria de las artes gráficas en el barrio San Nicolás (Santiago de Cali, 1894-2013)”. En *La definición de barrio en un barrio. Transformaciones del espacio y de las prácticas socioculturales en el barrio de San Nicolás* (Guerrero y Pérez, 2015) se analiza la relación que se teje entre el espacio-barrio y las prácticas sociales que identifican el barrio San Nicolás, explicitando las transformaciones ocurridas en la vida social del barrio. En *Paisaje sonoro y territorio. El caso del barrio San Nicolás en Cali* (Llorca, 2016) el abordaje se hace más específico, y se utilizan cartografías digitales sonoras para analizar el sonido como espacio social y el modo como constituye una memoria sonora espacial.

En cuanto a los estudios sobre la generación de prácticas artísticas barriales a partir de cartografías sensoriales, se destacan los casos de San Luis, San Isidro I y II, La Sureña, Morací y La Esperanza, todos barrios de los cerros nororientales de Bogotá. En *Reconocimiento afectivo de los lugares comunes a partir de prácticas artísticas* (Rosas, 2018), por ejemplo, se analizan las relaciones y los afectos que se establecen con los espacios que se habitan. En *Ese barrio vale plata... ¡¡pero no está a la venta!! Imaginarios urbanos en el barrio Getsemani en Cartagena de*

Indias (Pérez, 2013) se analizan imaginarios que los habitantes del barrio construyen del espacio y la vida urbana, a través de conversaciones con los pobladores, la interpretación de las expresiones del lenguaje social y el análisis de imágenes en el cual se percibe el uso de la calle y las esquinas.

Para el caso de Medellín, el trabajo de grado de Jorge Iván Noreña, *La ciudad como escenario narrativo: la música que acompaña la cotidianidad de Aranjuez* (2015), explora cuáles son y cómo se construyen los imaginarios urbanos a través de los sonidos y cómo estos generan representaciones de la realidad que permiten desarrollar expresiones artísticas. Aunque este trabajo carece de profundidad analítica, permite ubicar la música como un elemento importante para narrar la ciudad.

Los trabajos mencionados abordan elementos pertinentes para comprender la cotidianidad de diversos tipos de barrios —emblemáticos, tradicionales y marginales—, a través de diversas estrategias metodológicas, asuntos fundamentales para este documental.

El barrio desde la literatura y el periodismo en Medellín.

En el caso específico de Medellín, el barrio como concepto ha sido en general poco trabajado, pero sí han existido acercamientos literarios y periodísticos a los barrios de la ciudad a lo largo de varias décadas.

En las décadas del setenta y ochenta puede establecerse un primer momento en la mirada al barrio, girando en torno a lo comunitario, no solo como reivindicación de una labor colectiva, sino como elemento de identificación. Es el caso de *Historias de barrio de la Secretaría de desarrollo comunitario* (1986), en el cual se propone una serie de estudios históricos, generados por los mismos habitantes, que dan cuenta de la creación de los barrios populares más representativos para el momento.

En un segundo bloque podemos ubicar los estudios y abordajes al barrio desde la década de los noventa, centrados en la juventud y las dinámicas del conflicto armado. El libro *No nacimos pa' semilla* (Salazar, 1990) es probablemente el más conocido de esta tendencia, orbitando alrededor de la exclusión, agresión y búsqueda de reconocimiento social, en especial en relación con los jóvenes de barrios populares y el narcotráfico.

Entre los acercamientos más contemporáneos predominan las perspectivas autobiográficas, que resaltan tanto elementos culturales propios de cada barrio como situaciones de exclusión,

agresión y búsqueda de reconocimiento social, específicamente entre los jóvenes de barrios populares y el narcotráfico. En *El libro de los barrios* (Universo Centro, 2015) se narra la ciudad de Medellín desde múltiples miradas representadas en una gran variedad de autores que desde distintos barrios logran compilar una visión literaria de la ciudad. También, afines a los intereses artísticos de esta investigación, hay otros textos de varios géneros literarios. En *Barrio que fuiste y serás*, Reinaldo Spitaletta (2011) utiliza la crónica literaria para reconstruir el barrio de su infancia en una serie de recuerdos aparentemente fragmentados y en tono onírico, pero unidos por la esquina, la calle, el balcón, la acera, la música y el fútbol, siendo el barrio un eje unificador de la memoria. En los poemas de *En la parte alta abajo*, Helí Ramírez (1979) posa su mirada de asombro ante lo cotidiano en el barrio Castilla en las décadas de los sesenta y setenta, periodo atravesado por la criminalidad y la violencia, en el que la fiesta, la esquina y la pasión por el fútbol se transforman en sus metáforas para presentar el barrio. En *La cuadra*, Gilmer Mesa (2016) convierte una imagen en una novela testimonial, pues una foto con sus amigos, entre los cuales él es la única persona viva, fue lo que inspiró la novela, una suerte de crónica de su barrio, en la Medellín de finales de los años ochenta. Por último, está la novela *Era más grande el muerto*, en la que Luis Miguel Rivas (2017) describe el contexto de su juventud en Envigado, y crea un universo ficcional en el que dos jóvenes buscan de forma desesperada conseguir plata para comprar una buena “pinta”, atravesando los caminos de la criminalidad y el rebusque, y evidenciando la idiosincrasia de la juventud.

El barrio 19 de Abril no ha sido la excepción respecto a los acercamientos literarios y periodísticos. Darío González ha escrito cinco crónicas, publicadas en el periódico *El Colectivo* entre los años 2015 y 2017. En “Las fiestas de mi pueblo” (2015) describe espacialmente el barrio y narra una de las fiestas más particulares de este lugar: el Diciembrerito, evento anual que emulaba todas las practicas decembrinas en una sola noche, un diciembre pequeño en pleno mes de agosto. “En el nombre del padre” (2016) narra la historia Pedro Nel Torres, un cura de la teología de la liberación que promovió la organización popular en el sector e influenció el desarrollo del paro cívico del 23 de mayo de 1982, acontecimiento importante para el desarrollo urbano del territorio y el acceso a los servicios públicos. En “Una vida de trabajos” (2017) narra la historia de Marleny Pérez, una de las fundadoras del barrio, la hija mayor de la familia Pérez Restrepo, la quinta familia en llegar al barrio en 1972. “El paisa: huir para vivir” (2015) narra la historia de Andrés, alias el Paisa, un joven en el mundo de la criminalidad, y en “Otra terrible historia de ‘amor’” (2017)

cuenta, a modo de ficción, la historia de un joven del barrio que asesinó a su novia y posteriormente se suicidó al saber que no volvería a caminar. En este mismo sentido, vinculando la realidad y ficción, se enmarcan los cuentos cortos de *El canto del Sin-fin* (González, 2019), libro en el que, privilegiando la anécdota y los recuerdos de infancia del autor, se da cuenta de las dinámicas culturales del barrio. Ahora, el mismo autor está terminando su trabajo de maestría, el cual ya tuvo la oportunidad de leer, en el cual logra plasmar, por medio de una especie de entrevista a un personaje que nunca presenta, la historia de vida del barrio y de la gallada de jóvenes de los años noventa.

El barrio en el cine Latinoamericano.

Según Olga Toledo Cruz (2015), en el texto *El cine latinoamericano y sus retratos de la vecindad y el barrio*, la mirada a lo barrial en Latinoamérica ha sido sobre lo marginal, siendo protagonista el joven de condición humilde, en contextos de extrema pobreza y violencia, abordado desde la ficción y desde el documental de denuncia.

Estas narrativas han generado un imaginario de pobreza y una suerte de prototipo barrial en el cine latinoamericano, con películas de jóvenes sin hogar, carentes de futuro, drogadictos, traficantes y violentos, en su mayoría organizados en pandillas o combos, ubicando así la tragedia, la miseria y la zozobra como elementos distintivos de los barrios latinoamericanos. Para estos jóvenes, hay dos alternativas: sucumben ante el poder de los armados o logran salir de esas lógicas y “salir adelante”, superando la vida barrial. Ejemplos muy precisos son las películas brasileñas *Ciudad de dios* (Meirelles, 2002) y *Desechos y esperanza* (Daldry & Duurvoort, 2014).

Para Toledo, dicha mirada imperante de los barrios latinoamericanos se debe a la influencia de dos grandes figuras con las cuales se representa el barrio, en especial en Estados Unidos: el *ghetto*, que enfatiza en lo étnico y lo racial como elementos determinantes de una herencia social de pobreza; y el *slum*, que representa los asentamientos informales o barrios de invasión. Que la mirada imperante en el cine latinoamericano haya sido sobre el barrio marginal no supone que se desconozcan las dinámicas barriales, pero sí ha generado estereotipos que impiden ver otros elementos y lógicas de la vida cotidiana en los barrios populares, algunas de las cuales este documental busca trabajar.

Barrios de Medellín desde el audiovisual.

El cine y lo audiovisual han abordado el barrio en la ciudad de Medellín desde dos narrativas distintas: el cine de ficción, en particular en el cine de gran formato, y el cine documental ligado a lo comunitario. En ambas narrativas encontramos elementos como marginalidad, exclusión, memoria, violencia y juventud, pero con dos aproximaciones muy distintas, de acuerdo con el lugar desde el cual se narra: desde el mismo barrio o desde fuera de él.

En el caso de los largometrajes de ficción sobre Medellín, la ciudad aparece como escenario y, especialmente, como sujeto. Aunque en muy pocas películas barrios particulares son sujetos activos de estas narrativas, muchos de los barrios representados son barrios populares y las historias se construyen a partir de personajes marginales, con frecuencia jóvenes, asociados de modo más o menos directo a la violencia urbana.

Rodrigo D. No futuro (Gaviria, 1990) representa el barrio de finales de la década del ochenta en un estilo neorrealista, con protagonistas jóvenes que se mueven entre la marginalidad, la criminalidad, relaciones familiares y de vecindad y la música como expresión de rebeldía. Esta película se constituyó como un referente importante en los imaginarios urbanos de Medellín asociados a jóvenes, barrios populares y narcotráfico. En algunos casos, esta influencia ha tomado la forma de películas de género centradas en la figura del sicario, como *Rosario tijeras* (Maillé, 2005) y *En coma* (Restrepo, 2011), ambas con personajes estereotipados ambientadas en barrios definidos de modo genérico como populares y violentos. En películas más recientes, como *Los Nadie* (Mesa, 2016) y *Los Días de la Ballena* (Arroyave, 2019), se evidencia un deslinde en esa forma de mirar tanto al barrio como la ciudad. Si bien siguen apareciendo como protagonistas jóvenes marginales de barrios populares, estos se articulan a prácticas culturales como posibles modos de resistencia ante la violencia. *Matar a Jesús* (Mora, 2017), aunque no se desliga de los temas comunes a las demás películas, conecta los conflictos urbanos con conflictos generacionales y de clase social de modo más directo, generando una imagen del sicario menos estereotipada que en las películas previas. Existen también películas de difícil clasificación, como *Loladrones* (Papá Giovanni, 2019) que retrata, con actores naturales de Barrio Triste, dinámicas y culturas barriales enmarcadas en géneros como acción y melodrama.

Desde el documental de corte periodístico también han existido acercamientos a los barrios de Medellín. En *La Sierra* (Martínez y Dalton, 2004) la atención se centra en un comandante paramilitar, y de forma descarnada se muestran las lógicas de la guerra vivida en Medellín. Aunque

se trata de un documental con una mirada muy estereotipada sobre la criminalidad en la ciudad, logra mostrar de cerca cómo la violencia determina la vida barrial. En este modo de hacer cine, existe un documental que se acerca mucho a las intenciones de este proyecto, *Click, click obtura gallo*, una película de Duván Londoño que cuenta la historia de un barrio popular, Villa Niza en la comuna dos de Medellín, a través de la historia de Gallo, el fotógrafo del barrio. En esta película, el barrio es narrado por medio de un dispositivo como la fotografía social.

Otro tipo de producción audiovisual sobre los barrios de Medellín han sido realizados desde la televisión y por corporaciones locales. En la década de los noventa, el programa *Muchachos a lo Bien*, producida por la Corporación Región, e iniciativas como *Medellín para verte mejor*, de Comfenalco, cambiaron las lógicas de representación audiovisual de los barrios; con productos hechos desde el barrio y con la gente del barrio, estableciendo así una gran diferencia con la narrativa de ficción. Esta forma de acercarse al barrio continua en los procesos de diferentes instituciones y proyectos enmarcados en la comunicación comunitaria, como es el caso de Picacho Con Futuro y su proceso Juventud mía Comunicaciones; o la Corporación Simón Bolívar, y Catalina Villar, con su proceso Comunas Películas, pioneros en el audiovisual comunitario. En la actualidad, corporaciones y procesos como Ciudad Comuna, Full Producciones, Pasolini en Medellín, Cinengaños, Mi comuna, Alucinógenos, entre otros, continúan alimentando este legado.

En el caso del barrio 19 de Abril, también existe un proyecto de construcción audiovisual de memoria, *Remembrando el pasado para unir el presente*, desarrollado por la Corporación Tríade Poliartístico y la Corporación Región entre los años 2018 y 2019, en el cual se da cuenta de los orígenes y las características principales del barrio a partir de una galería fotográfica, un video documental y una sistematización del proceso.

En la mayoría de estos procesos ligados a la comunicación comunitaria se utilizan recursos documentales y, en algunas ocasiones, videoclips o formas de ficción híbridas, para hacer memoria de los procesos sociales que han construido de forma colectiva muchos de los barrios periféricos de la ciudad y realizar denuncias sobre las problemáticas urbanas.

Queda claro, entonces, que el barrio como lugar de enunciación y representación es un tema vasto y con desarrollos muy disímiles, que ha generado representaciones de la vida barrial y sus dinámicas cotidianas desde variadas perspectivas y objetivos; resaltando, de diversas formas, asuntos como la memoria, la marginalidad, la violencia, la identidad y la vecindad.

Este rastreo permitió detectar que varios de los acercamientos al barrio son afines a los aquí propuesto, pero también se evidenció que no hay muchos acercamientos desde lo audiovisual en perspectivas autobiográficas que exploren formas documentales no tradicionales, hallazgos que sin lugar a dudas me impulsaron a desarrollar una mirada y un modo personal de abordar la vida barrial desde la no-ficción audiovisual.

Modo de entender la película

Después de hacer una primera revisión de los modos en los cuales el barrio ha sido abordado desde las ciencias sociales, la literatura y el cine, decidí volver de modo directo al concepto mismo de barrio, para determinar cómo abordar mis inquietudes.

El barrio.

El barrio ha sido una figura importante para las ciencias sociales y los estudios urbanos en la medida que ocupa un lugar significativo en la configuración y formas de vida en la ciudad. Inicialmente, la Escuela de Chicago y la Escuela de Manchester diseñaron estrategias metodológicas para entender los fenómenos urbanos que nacieron con la llamada revolución industrial, generando también una división epistemológica entre dos formas de abordar el barrio (Chaparro, 2016).

Por un lado, la Escuela de Manchester, con una tendencia más ligada al urbanismo, estableció lecturas sobre el barrio como el espacio físico en el cual se empezaban a albergar los obreros. Así se hizo común el apelativo de barrios dormitorio o unidades residenciales para referirse a las zonas donde se empezaron a ubicar las personas que llegan del campo a la ciudad en busca de trabajo. Más que comprender el fenómeno urbano, se buscaba integrar y hacer de estas nuevas dinámicas un proceso funcional a las lógicas de la ciudad.

Por otro lado, la Escuela de Chicago estuvo más ligada a los estudios sobre la vecindad y la vida comunitaria, comparando las formas de vida rural con la nueva vida urbana, aportando conceptos como barrio bajo o *slum* y *ghetto*. *Slum* hace alusión a los barrios de asentamientos informales, o construidos en contextos de extrema pobreza, y *ghetto* tiene una connotación más étnica, que alude a comunidades con una herencia común, que poseen tradiciones y sentimientos afines, como los barrios de las comunidades negras.

Ambas tendencias coinciden en analizar el barrio como espacio, no como sujeto, pues su preocupación giró, por un lado, en torno a la planeación del espacio y, por el otro, al extrañamiento de una vida rural comunitaria. Si bien la Escuela de Chicago fue pionera en tener en cuenta elementos culturales en los estudios de la vida barrial, ambas corrientes prescindieron en sus análisis de las personas que estaban labrando una nueva vida en las ciudades. Ante esta carencia,

Ariel Gravano (2005) manifiesta que el carácter ambivalente de barrio como concepto radica en que los significados están determinados por ejes externos al concepto mismo, es decir, centran su mirada más en los asuntos sociales modificados con la presencia de los barrios que en las características propias del fenómeno.

Con el llamado giro espacial, entre las décadas de 1970 y 1980, la mirada al barrio empieza a cambiar. Se logra trascender la mirada marginal, se supera el análisis netamente espacial y naturalizado que se venía presentando y se logra problematizar el barrio desde una perspectiva más culturalista y amplia del espacio barrial, en particular luego de las investigaciones de Lefebvre sobre la noción de espacio social y las de De Certeau sobre los usos y prácticas cotidianas en el espacio social.

Un poco después, en el ámbito anglosajón y latinoamericano, bajo la influencia de la antropología cultural, se desarrolló la antropología de lo barrial, el campo que ha ofrecido las premisas más consistentes para abordar el barrio como una práctica cultural compuesta de significaciones simbólicas. Gravano, por ejemplo, propone que el eje para analizar el barrio sea el de la “[...] recuperación de la dimensión significativa, representativa, subjetiva, vivida, simbólica o cultural del espacio; en suma: el barrio con gente que vive el barrio y no sólo el barrio con gente que vive en el barrio” (Gravano, 2005, p. 173). Fue esta última vertiente la que consideré más afín a los intereses conceptuales y personales de esta película.

El barrio vivido: un concepto en búsqueda de definición.

El barrio se inscribe en la historia del sujeto como
una marca de pertenencia indeleble.
(Mayol, 2010, p. 11).

Con esto claro, continué explorando de modo más profundo los autores que consideré fundamentales para pensar el espacio urbano y la cotidianidad en los términos que me interesaban. Henri Lefebvre, quien define el tejido urbano como el escenario de la proyección y la planificación, actividades que no se pueden desligar del concepto de apropiación, pues esta permite convertir el espacio vivido en lugar, es decir, habitarlo y a su vez acceder a la sociabilidad de la persona. Para Lefebvre:

El espacio social incorpora los actos sociales, las acciones de los sujetos tanto colectivos como individuales que nacen y mueren, que padecen y actúan. Para ellos, su espacio se comporta a la vez vital y mortalmente: se despliega sobre él, se expresan y encuentran en él las prohibiciones; después mueren, y ese mismo espacio contiene su tumba (Lefebvre, 2013, p. 93).

De Certeau retoma a Lefebvre para desarrollar su teoría sobre la cotidianidad, incluyendo los conceptos de habitar y apropiación. De Certeau (2010), citando a Paul Leuilliot, manifiesta que la cotidianidad:

[...] es el peso de la vida, la dificultad de vivir, o de vivir en tal o cual condición, con tal fatiga o tal deseo. Lo cotidiano nos relaciona íntimamente con el interior. Se trata de una historia a medio camino de nosotros mismos. (p. 1).

Lefebvre, con sus propuestas sobre la producción del espacio urbano, y De Certeau, ya enfocado en dicha producción del espacio desde los usos y prácticas, coinciden en comprender la vida cotidiana como eje central para analizar las formas en que se produce el espacio social. Pero es Pierre Mayol, en el segundo tomo de *La invención de lo cotidiano*, quien articula a Lefebvre y a De Certeau bajo la noción de barrio como un lugar de reconocimiento, como la posibilidad que tiene cada individuo de “[...] inscribir en la ciudad una multitud de trayectorias cuyo núcleo permanece en la esfera de lo privado” (Mayol, 2010, p. 10).

Aunque enmarcado en las propuestas de Lefebvre y de De Certeau, para este proyecto se retomaron dos concepciones complementarias del concepto de barrio que permitieron un acercamiento más concreto a los objetivos propuestos y la construcción de una categoría central. La primera concepción es la propuesta por Michael-Jean Bertrand (1984) quien plantea tres dimensiones del concepto de barrio que han sido desarrolladas históricamente de modo variable: el barrio espacial, el barrio sociológico y el barrio vivido. La segunda concepción parte de los postulados de Ariel Gravano (2003) sobre la antropología de lo barrial y la producción simbólica de la vida urbana, que ubican cuáles son las unidades de significación, identidad y valores que configuran dicha vida.

El concepto de barrio vivido fue la categoría central, a través de la cual se articularon las tres dimensiones de la vida barrial: la espacial, la sociológica y la cultural. Cada una de estas

dimensiones se articula a su vez a un concepto, a modo de subcategoría, como se describe a continuación.

Dimensión espacial.

Geografía simbólica. Con esta subcategoría se busca tomar distancia de la concepción netamente física del espacio para acercarse a la concepción espacial de Lefebvre en términos de la capacidad de la comunidad de producir su propio espacio. Para una mejor comprensión de esta subcategoría es necesario dividirla en dos dimensiones. Por un lado, el escenario social, entendido como los lugares de encuentro colectivo que sirven para establecer una relación de identidad, de acción política y construcción territorial. Por otro lado, la calle como estructura aglutinante, dimensión que nos permite ubicar los lugares significativos del barrio, su morfología, los espacios simbólicos como, por ejemplo, la esquina, la virgen o la quebrada; pero, también entender la calle como espacio para la vida pública y el festejo colectivo.

Dimensión sociológica.

Habitar. Con esta subcategoría se pretende dar cuenta del arraigo que tienen los habitantes hacia su propio espacio, pero también de las relaciones de vecindad que los sujetos establecen en aras de la convivencia, y que están atravesadas por la lealtad, la confianza y la complicidad.

Dimensión cultural.

Sistema de valores. Con esta subcategoría se quiso indagar por el sentido de pertenencia que poseen los habitantes sobre su propio barrio, lo que configura fuertes procesos de identidad y personalidad barrial, a partir de un corpus de significados y sentidos que dota a sus habitantes de un profundo sentimiento de pertenencia a dicho lugar.

Estas tres subcategorías me permitieron construir una perspectiva teórica que se articulara con la posibilidad de hablar del barrio en primera persona, de los lugares conocidos y apropiados, de ese espacio íntimo en que se configuró la vida a través de los significados, las prácticas culturales y símbolos que han dotado de sentido mi experiencia de la vida barrial y urbana.

Tabla 1.

Relación preliminar de categorías y subcategorías de análisis.

Categorías		Dimensiones	Unidades de sentido	Observables
Central	Subcategoría			
Barrio vivido	Geografía simbólica	Espacial	Escenarios para la acción pública.	Lugares de encuentro colectivo.
			Lugares de reconocimiento. Apropiación y uso del espacio.	Lugares significativos o morfología urbana: la esquina, el hueco, la quebrada, el santuario, la cancha.
	Habitar (Relacionamiento)	Sociológica	Uniformidad de los comportamientos.	Orden barrial.
				Prácticas sociales.
Sistema de valores	Cultural	Memoria barrial.	Agenciamiento.	
			Práctica significantes.	
				Prácticas culturales.



Comportamientos.

Reglas culturales.

Simbología.

Herencia.

Reconocimiento social.

Familia cercana y comunitaria.

Nota: fuente creación propia.

Modo de hacer la película

Una vez aclarado que lo me interesaba era el barrio vivido, que mi estrategia central de investigación iba a ser la autoetnografía y que el modo de contar iba a ser desde la no-ficción, volví a esta última para entender mejor cómo podrían funcionar sus estrategias retóricas, narrativas y discursivas en términos cinematográficos.

El cine de no ficción para significar el barrio.

El cine de no ficción es un medio de conocimiento del mundo, y no el documento que copia lo real, que nos muestra tal cual, de una forma aséptica y neutral.
(Torregrosa, 2008, p. 310).

Partimos de que toda obra documental o de no-ficción es una construcción retórica, narrativa y discursiva que implica diversos niveles de enunciación, distintos modos de acercamiento a la realidad y estructuras narrativas de diversos tipos. Las categorías para determinar tipos de documentales varían según los autores y las épocas. Por ejemplo, en sus estudios sobre las formas de representación y el uso de la retórica en el documental, Carl Plantinga (2014) desarrolla las posibilidades del discurso en el cine de no-ficción, destacando elementos como el orden, el énfasis y la voz para establecer las formas discursivas en que se representa el mundo. Por su parte, Michael Renov (2010) expone, en sus trabajos sobre la poética en el cine documental, las cuatro tendencias de una creación activa: 1. registrar, mostrar o preservar; 2. persuadir o promover; 3. analizar o interrogar; 4. expresar. Renov ubica estas cuatro tendencias como las formas del deseo que impulsan el discurso en el documental. Aida Vallejo (2007) trabaja la noción de “pacto de veracidad” como el elemento distintivo del cine documental, acercándose más a lo “real” que a lo verosímil.

En un acercamiento también útil para los objetivos de esta investigación, Bill Nichols (2013) propone los siguientes modos documentales: expositivo, poético, observacional, participativo, reflexivo y observacional, diferenciándolos desde varios elementos: por un lado, desde las diferentes posibilidades de controlar la realidad registrada, estableciendo con ello las

diferentes posturas éticas que se pueden presentar a la hora de intervenir en las acciones que pasan ante la cámara y la distancia o cercanía de la voz narrativa con lo narrado; por otro lado, desde los diferentes modos de exposición narrativa, ubicando elementos como la oratoria clásica, la exposición vanguardista o las formas poéticas del discurso, y elementos diferenciadores en las formas de presentar el tiempo y el espacio en el relato, ya sea de una forma cronológica secuencial o discontinua.

Los modos documentales que interesa abordar en este proceso están más cercanos a los modos poético, reflexivo y expresivo que a los modos expositivo, observacional y participativo, aunque, como hemos visto, estos últimos han sido los modos predominantes en la representación de los barrios en Medellín. En este sentido, con la obra propuesta se pretende establecer un “pacto de realidad”, propio de las formas documentales, en este caso ante el barrio y ante mí mismo, pero sin la pretensión estricta de documentar la realidad “tal cual es”. En los términos propuestos por Renov, mis deseos como documentalista son analizar, interrogar y expresar. Al preferir los modos poético, reflexivo y expresivo pretendo optar por un tratamiento creativo y una interpretación subjetiva que permita, a través de formas particulares de registro y de montaje, construir una retórica poética, expresiva y a la vez autoconsciente.

La afinidad hacia estos modos de no ficción como elección investigativa y creativa implicó abordar de modo detenido los siguientes asuntos, como claves conceptuales para este proyecto.

Enunciación, realidad y subjetividad.

En todo documental se construye un lugar de enunciación. Según los modos documentales, este lugar puede ser más o menos evidente, presentarse como más o menos autoconsciente y tener funciones distintas en la estructura narrativa. La instancia de enunciación puede presentarse como un narrador omnisciente que habla en tercera persona por fuera de cuadro (la llamada “voz de Dios”), los personajes dialogando ante una cámara que se asume invisible (como “una mosca en la pared”) o entrevistados que miran directamente hacia la cámara (como “cabezas parlantes”). Puede ser también el realizador que se presenta en primera persona o, en formas más cercanas a lo expresivo o lo poético, puede no presentarse una forma evidente de narrador, aunque exista siempre el realizador y sus decisiones discursivas y formales como instancia de enunciación.

En *Vengo del 19* se parte de la primera persona del realizador, que busca (re)construir y narrar su propia experiencia vivida en el barrio, y aunque la instancia de enunciación parece ser

más evidente, la relación con la realidad se presenta de un modo más complicado. La afinidad con las formas poética y expresiva implica que el conocimiento sobre el mundo se asuma como un conocimiento que se genera desde lo vivido y sentido. Es decir, no se pretende llegar a una verdad “objetiva”, sino dar cuenta de una relación afectiva y encarnada con una realidad. Sin embargo, esa relación con la realidad y ese modo de asumir el conocimiento debe incluir un componente reflexivo, porque la subjetividad desde la que se genera el lugar de enunciación parte de preguntas y dudas sobre lo que significa la realidad —el barrio, en este caso— y cómo se ha construido esa relación. Esta “inestabilidad” de la voz narrativa se corresponde con la asunción de que el conocimiento es efecto de una relación con la realidad desde una subjetividad en permanente construcción y relación con los otros. Según Vargas Llosa (1997):

[...] la persona gramatical desde la que habla el narrador nos informa sobre la situación que él ocupa en relación con el espacio donde ocurre la historia que nos refiere. Si lo hace desde un yo está dentro de ese espacio alternando con los personajes de la historia. (p.87).

En este sentido, se propone aquí que el conocimiento que se busca solo puede construirse en el diálogo entre ese narrador —yo— y los otros —los habitantes del barrio, en este caso—.

Modos o estructuras narrativas.

Como se precisó anteriormente, en este caso el lugar de enunciación establece una íntima relación con el narrador, el cual tiene como objetivo principal la cohesión interna de la historia y el ordenamiento de los diferentes elementos de un relato en función de aquello que se quiere hacer significar.

El lugar desde el cual se ubica la voz dentro de la historia determina los niveles o puntos de vista para observar la realidad. Se puede determinar que solo hay tres puntos de vista que determinan la configuración espacial de la historia: desde adentro, desde afuera o desde un lugar incierto. La relación con la realidad y la estructura narrativa está determinada por el punto de vista. Como lo plantea Vargas Llosa (1997) “[...] los planos del narrador y de lo narrado pueden coincidir o ser diferentes, y esa relación determinará ficciones distintas” (p. 87). En relación con el barrio vivido, los puntos desde donde narrarlo son múltiples, como lo vimos en las referencias de los modos de abordar el barrio, e incluso podría decirse que hay tantos como las personas que lo habitan. Para los intereses de este proyecto, el espacio que ocupa el narrador es predominante, se

desarrolla desde el mismo barrio y la primera persona que expresa, analiza e interroga su relación con el barrio vivido.

Las estructuras narrativas documentales implican también la construcción de un tiempo narrativo entre tres posibles: pasado, presente y futuro. Una misma estructura narrativa puede articular los tres tiempos, pero su orden y coherencia en la construcción del relato es lo que genera una estructura lógica acorde a las historias y espacios narrados. También, más allá de la temporalidad cronológica que pueda establecer un narrador, la percepción del tiempo depende del tipo de material con el cual se trabaje: material de registro directo o material de archivo. En principio, el pasado puede ubicarse en el archivo, el presente en los registros que se realicen en el momento de desarrollar la investigación y el futuro podría asociarse al plano de lo onírico. Existe en esta historia un tiempo incierto expresado en las ficciones que encontramos en algunas construcciones literarias que se han realizado del barrio.

La estructura espacio-temporal varía según los modos documentales. En las búsquedas asociadas a los modos expresivo, reflexivo y poético, con los que se espera generar nuevas miradas y perspectivas sobre la realidad o el mundo representado, nos encontramos películas que se acercan a estructuras más experimentales o ligadas al video arte; que exploran manejos del espacio de forma discontinua, atravesando diversas atmósferas visuales y sonoras, con diversos puntos o niveles de realidad en una misma historia, y que van y vuelven en diferentes tiempos sociales, muchos de ellos determinados por los diversos materiales que se utilizan para su construcción. Podríamos pensar, por ejemplo, en *Elogio a la nada* (Mitić, 2017), una película documental sobre “la nada”. En primera persona y en verso simple, la nada construye una suerte de monólogo que, al ritmo de imágenes contemplativas, reflexiona sobre la relación humanidad-naturaleza y sobre el significado de la vida. O la película *Sol negro* (Huertas, 2016), una ficción etnográfica en la que la directora explora sus lazos familiares, generando una polifonía introspectiva acerca de los diferentes momentos y lugares donde la protagonista desarrolla su vida, para lo cual apela a entrevistas, material de archivo y puestas en escena. O está también el caso de *En construcción* (Guerín, 2001), un retrato de la destrucción física de un barrio en Barcelona que es demolido para construir nuevos edificios, y que muestra las transformaciones a las que se ven forzados sus habitantes. Aunque este último es un documental con un estilo observacional ante situaciones cotidianas que indican la sorpresa de sus habitantes ante los cambios espaciales, en el cual la cámara se posiciona como

invisible y no existe un narrador explícito, hay en realidad numerosas puestas en escena que logran evidenciar los diferentes niveles de realidad y puntos de vista ante la destrucción del barrio.

Ahora bien, este proyecto se construye desde las posibilidades que ofrece el cine de no-ficción, como método para el ensayo y el error —más que la certeza— en lo referente a la configuración de personajes, pruebas de imagen y de sonido, en la experimentación y búsqueda de la voz conductora de la historia y la estructura de la misma. Ya se lograron ubicar los elementos claves que condensan lo que es para mí es el barrio vivido. Desde allí, se ha diseñado una estructura híbrida, que viaja por la memoria y los recuerdos, que logra ser inventiva y genera asociaciones aparentemente inexistentes, con ritmos marcados por la zozobra en el barrio, pero que, a su vez, transita por esos lugares de aparente calma, con tiempos y espacios discontinuos asociados a los múltiples orígenes y tiempos de los materiales, en una especie de ensoñación barrial.

La autoetnografía para comprender el barrio.

Para la comprensión de los significados del barrio vivido y mi relación personal con el mismo en términos de una obra de no-ficción como la aquí propuesta, se utilizó como horizonte metodológico la autoetnografía, estrategia de autoconocimiento que me permitió realizar una conexión entre el barrio y el cine, mezclando lo personal y lo familiar con lo cultural, social y político. También, hacer uso de herramientas propias de la literatura y la introspección, “[...] viendo en la investigación y en la escritura, actos socialmente justos. Más que tener una preocupación por la exactitud, el objetivo es producir textos analíticos accesibles, que nos cambien a nosotros y al mundo en el que vivimos para mejorarlo” (Jones, 2005).

El hecho de ser sujeto que investiga y parte del objeto de estudio al mismo tiempo tiene una serie de implicaciones metodológicas que me permitieron observar mi vida a través del entorno y los relatos colectivos, configurando un imaginario subjetivo que me permitió narrar a través de los sentidos lo que fue habitar un barrio urbano popular.

Premisas metodológicas.

Para hacer el tránsito entre lo narrativo y los ejes de análisis definidos en la forma de entender el barrio, esta estrategia estuvo guiada por las siguientes tres premisas:

Se rememora a la par que se narra:

La acción de rememorar —esencial para la construcción cinematográfica— me permitió entrar en el terreno de la evocación, es decir, en el mundo de las percepciones: las conservadas en los recuerdos puntuales y en los espacios, historias, olores, sabores, sonidos y silencios.

El sujeto se constituye cuando relata su propia vida:

El narrador-investigador se propuso hallar los significados de la vida barrial a través del relato de su propia vida. No existe un sujeto constituido de modo definitivo, dado que este se configura y reconfigura de modo permanente a través de las nuevas experiencias y de su propia memoria en constante transformación. Como lo expresa R. Wills (1977): “Ni la vida de un individuo ni la historia de una sociedad pueden entenderse sin entender ambas cosas” (p. 23).

La realidad social toma sentido para quien narra y es narrado:

La narración me permitió descubrir los sentidos y significados que los habitantes de las periferias urbanas le atribuyen a sus territorios y dinámicas. La narración misma establece el sentido de la realidad.

Líneas de acción metodológicas.

En consecuencia con los modos de entender la realidad y las formas narrativas propuestas para este proyecto, se plantearon tres líneas de acción que guiaron todo el proceso de trabajo de campo, análisis de la información y creación cinematográfica:

Escribir como método de investigación:

Se utilizó la escritura como herramienta para analizar la experiencia de habitar un barrio popular, consignando anécdotas, recuerdos e imágenes en una bitácora que lleva por nombre: “Recuerdos en ráfaga”.¹ También se realizaron ejercicios de escritura en aras de comprender el desarrollo histórico de mi subjetividad y los valores que determinaron la vida barrial, buscando con ello construir nuevos marcos narrativos desde la etnografía en las periferias del Valle de Aburrá.

¹ Nombre tomado del libro *Recuerdos en ráfaga* del Che Guevara.

Filmar investigando, investigar filmando:

La cámara fue mi bitácora o diario de campo, realizando con ella un registro de espacios y actividades cotidianas en el barrio. Una parte de este registro se realizó bajo las premisas del *cinema verité*, aprovechando la cercanía y pertenencia al barrio para filmar esas acciones cotidianas que dotan de sentido la vida en dicho espacio.

Montar investigando, investigar montando:

El montaje fue un proceso permanente de análisis y codificación de la información, revisando y clasificando el material filmado y el archivo, fragmentando la información en unidades de sentido, y ubicando el material en matrices como una forma de dimensionarlo en su plenitud y a partir de ahí hallar la estructura narrativa.

Fuentes y herramientas

Entrevistas:

Se realizaron una serie de testimonios a través de entrevistas semiestructuradas con habitantes del barrio. Las entrevistas se realizaron por separado y organizadas en tres bloques diferenciados por generaciones: los primeros pobladores en la década de 1970 e inicios de la década de 1980; la generación que se conoce como la primera gallada del barrio de finales de los ochenta e inicios de los noventa; y, por último, mi generación, la que hace la transición del siglo XX al XXI. Estos testimonios de los vecinos del barrio inicialmente fueron pensados como fuente de información para comprender el barrio vivido, para diseñar y estructurar la voz narrativa de la película. Sin embargo, no se descarta la posibilidad de utilizar estos testimonios en el corte final del filme, como material visual y sonoro que pueda ser sometido a múltiples transformaciones a través de estrategias expresivas, poéticas y reflexivas.

Material audiovisual de archivo:

El archivo con el que cuenta esta investigación lo componen dos bloques de información. Por una parte, mi registro personal de diversas actividades en el barrio. Estos registros incluyen mi primer cortometraje de ficción y filmaciones de eventos barriales y familiares. Este material está en su mayoría en formato digital con algunos videos en formato mini DV. Como un segundo bloque de información hay materiales audiovisuales y fotográficos recolectados con los vecinos y las

vecinas del barrio: diez horas de VHS ya digitalizado, una caja con setenta y tres casetes de S-VHS de los cuales ya hay diez seleccionados para digitalizar, y un banco de setenta fotos de las cuales han sido digitalizadas quince en formato profesional. Cabe señalar que todo el material digitalizado cuenta con la autorización firmada de sus propietarios.

La música:

La música ha sido el medio más eficaz para evocar en mi memoria muchas imágenes del barrio, recrear momentos y recordar personas. Gracias a la música hoy he conseguido recrear la atmósfera sonora de mi infancia y juventud. Inicialmente quisiera mencionar que, en el primer borrador de este proyecto, escrito en agosto del 2017, mi intención era realizar un documental en el que yo regresaba al barrio para mirar qué había pasado con mis amigos, por qué se habían quedado y qué había pasado con el sueño colectivo de salir de allí. Considero esta aclaración importante, en tanto que me permite explicitar el significado que tiene para este proyecto la canción “Mi Barrio es mi Estado” de Alcolirykoz. Esta canción no solo habla de alguien que regresa a su barrio a recordar cuáles son sus raíces; también logra, a mi juicio, hacer una etnografía musical en la que describe poéticamente lo que es un barrio y lo resume con una bella metáfora: “[...] mi barrio es una tormenta en calma” (Alcolirykoz, 2012). Esta canción ha representado para mí una suerte de guion, me ha proporcionado una serie de imágenes, situaciones y escenas con las cuales representar la vida en el barrio. Además, sus frases, como máximas filosóficas, sintetizan acciones que resultan comunes en todos los barrios populares del Valle de Aburrá. Estas frases, mezcladas con letras de canciones populares, aparecen también en otra de las canciones de esta agrupación antioqueña, “Fruko y sus presos”:

Hay un campanero en cada esquina / Por si algún problema; la Sonora Porseñas / Niños con una dieta alta en riñas / Crecen fuertes a falta de vitaminas / El pasado no perdona / Nos dieron el barrio por cárcel / Los pillos no se pensionan (Aja) / Tu novia tiene libertad condicional / Por tu mala maña de irte sin pagar / El hombre, machista por naturaleza / Pero las leonas son las que cazan / Nuestra idiosincrasia es matar con risas / El odio sin gracia (Jaja) / Hasta la tristeza se baila (Ey, yo) / Arroz con huevo y mucha salsa / Si me despido no me dejan ir (No) / Borracho profesional se va calla'o a dormir. (Alcolirykoz, 2018).

Matriz de análisis²

A todo el material audiovisual se le realizó un pietaje riguroso a través de un sistema de catalogación, que me permitió fraccionarlo y agruparlo en unidades de sentido que posibilitaron el montaje y la resignificación del mismo. Esta catalogación se realizó también con materiales literarios y musicales. Para este ejercicio se utilizó la matriz conceptual que permitió ir agrupando la información acorde al referente teórico planteado. Esta matriz o sistema categorial parte de la categoría central, barrio vivido, compuesta por tres subcategorías: geografía simbólica, habitar y sistema de valores. Cada subcategoría implicó a su vez varias dimensiones, que fueron comprendidas a través de unas unidades de sentido con unos observables muy precisos que permitieron agrupar la información. Durante el proceso de agrupar la información experimenté una serie de emociones que me llevaron a establecer unas líneas narrativas que daban cuenta de las diferentes dimensiones del concepto. Fue así como aparecieron las líneas narrativas con las que empecé a estructurar la película.

Bitácora

La bitácora es una herramienta fundamental en los proyectos de investigación con enfoque etnográfico. En este caso, la bitácora es casi un diario personal, resultado del proceso de recolección de información en campo. Este enlace les lleva al blog que de manera sistemática he ido alimentando, a modo de bitácora. Allí se pueden apreciar los distintos momentos, intenciones y atenciones que orientaron mi mirada, el lente, la palabra y la reflexión metodológica, así como las búsquedas estéticas y narrativas asociadas a este proyecto.

La bitácora fue también un espacio de conversación que fue permitiéndome experimentar formas y esquemas que ordenaron mi pensamiento. Allí se consignaron, también, las preguntas siempre movedizas de certezas que durante los seminarios de la maestría me fueron interpelando. Las fotos, los videos, los textos en permanente construcción previos al *teaser* que han ido moldeando mis modos de leer, acercarme, perderme y tomar distancia del barrio en ese lanzarse al abismo que es crear.

² Esta tabla es el avance en la comprensión teórica y la continuidad de la anterior.

Tabla 2.

Relación final de categorías y subcategorías de análisis.

Categorías		Dimensiones	Unidades de sentido	Observables	Líneas narrativas
Central	Subcategoría				
Barrio vivido	Geografía simbólica	Espacial	Escenarios para la acción pública.	Lugares de encuentro colectivo.	¿De dónde vengo? Una mirada desde el presente.
			Lugares de reconocimiento, santuarios. Apropiación y uso del espacio	Lugares significativos (morfología: la esquina, hueco, quebrada).	Ellos y yo: una hermandad indeleble.
	Habitar	Sociológica	Uniformidad de los comportamientos.	Orden barrial. Prácticas sociales.	Nostalgia de los orígenes.
	Sistema de valores	Cultural	Identidad popular. Reglas culturales. Simbólico. Herencia.	Prácticas culturales. Comportamientos. Reconocimiento social. Familia cercana y comunitaria.	Prólogo. La ley del silencio. Ellos y yo: una hermandad indeleble.

Nota: fuente creación propia.

Propuesta narrativa

La construcción de la matriz implicó que iniciara la búsqueda montando la parte del material que ya tenía en mi poder, viendo y buscando emociones en ese archivo, y esa estimulación me fue llevando a buscar otros materiales para contar la historia. Fue así como me propuse ir filmando las sensaciones y momentos que la película me iba diciendo que debía filmar, que casi siempre eran imágenes que me permitían contrastar el presente del barrio con el archivo. Cuando revisaba lo que había filmado, trataba de interpretarlo y ubicarlo en unas líneas comunes, y así empezaron a surgir las cinco líneas que denominé “narrativas”. Como si estas líneas narrativas fueran unos imanes, empecé a agrupar en cada una de ellas secuencias, escenas, ideas por filmar y voces narrativas.

Para el desarrollo de cada línea se trabajaron los siguientes elementos:

Descripción literaria.

Es un relato que narra y describe los elementos que configuran cada línea narrativa, las preguntas y los caminos recorridos para llegar a las diferentes escenas y reflexiones narrativas. Es un escrito sin pretensiones de ser un guion o de configurarse como la voz narrativa de la película, pero que funciona como una nota de intención de la cual se extraen los elementos para estructurar cada línea narrativa de la película.

Exploración conceptual y metodológica.

Aquí se articula la línea narrativa con los referentes conceptuales que han permitido acercarme al barrio y pensarlo tanto desde lo cinematográfico como desde las ciencias sociales. Era consciente del riesgo de que un “exceso de concepto” se me convirtiera, como dicen los Alcolirykoz (2021) en “una escasez de suministro”, y no dejará aflorar las emociones que habitan la vida barrial. Según Alfredo Molano (2009), la gente no habla en conceptos a menos que quiera esconderse, y aquí se trata de pensar desde los conceptos pero permitiendo que las emociones se sientan. Por eso, en estas líneas los conceptos se construyen y desarrollan a partir de información empírica, lo que permite darle a este proyecto un carácter más vivencial y articulado con la metodología utilizada.

Emoción o emociones que habitan la línea.

Si bien al interior de este proyecto hay una reflexión académica y conceptual, esta película, como la mayoría del cine, está pensada desde el corazón y no desde la razón. Esta película ha sido construida desde el *sentipensamiento* de Fals Borda, y por eso a cada línea le corresponde un tono emocional identificado a partir de las sensaciones que las diversas experiencias, recuerdos y materiales asociados al barrio me generan. Estos tonos configuran un sube y baja emocional a lo largo del relato, haciendo de la película un eco de las palabras de Henry Fiol (1986): “Sube y baja de la vida. / Baja y sube de la vida. / Es casi igual que las olas del mar. / Como van subiendo y bajando. / Y como la marea todo viene y se va. / La cosa es seguir flotando”.

Material que configura la línea.

Cada línea tiene uno o varios tipos de material predominante, los videos de archivo y los grabados en directo; pero, también materiales fotográficos, musicales, sonoros, plásticos y textuales, en diferentes formatos. A cada tipo de material le corresponden no sólo texturas y sonidos distintos, sino tiempos y tonos emocionales particulares, siendo esta emocionalidad que me genera uno de los elementos más importantes a la hora de seleccionarlo.

Tiempo de la línea.

El documental *Vengo del 19* posee tres tiempos narrativos: pasado, presente y futuro. En una misma estructura narrativa se articulan los tres tiempos, pero su orden y coherencia están determinados por el tiempo al cual hace referencia cada línea. Cada línea narrativa tiene un tiempo distinto en la construcción del relato, independiente de la temporalidad cronológica que pueda establecer el narrador. La percepción de cada tiempo se establece en función del tipo de material con el cual se trabaja en cada línea: material de registro directo o material de archivo. El pasado está más relacionado con el material de archivo, el presente con las filmaciones de la actual transformación urbanística del barrio y el futuro se asocia al plano de lo onírico.

Líneas narrativas

Prólogo.

Fotografía 1.

Familia Bolívar Cano



Nota: fuente archivo personal de la familia Bolívar Cano.

Esta línea se llama Prólogo porque es la que antecede todo el ejercicio de la maestría, de cómo me fui acercando poco a poco a las huellas que la memoria iba dejando esparcidas en los recuerdos de los habitantes y las familias fundadoras del barrio, y cómo lentamente fui reconstruyendo el origen del barrio, la configuración territorial y sus prácticas culturales. Esta línea recoge lo que hoy podríamos llamar una “memoria barrial”.

Si bien la intención nunca ha sido reconstruir la memoria del 19 de Abril, sino la de rememorar un pasado que me permita entender mi presente, vi la necesidad de poner más atención al tema de la memoria y al trabajo con archivos documentales y familiares, para bucear en los recuerdos y hallar los elementos necesarios que me permitieran comprender el lugar de donde vengo y las herencias que ha dejado para mi vida.

En principio, mi inquietud por el barrio surgió por su apodo, “El Hueco”, pues se encuentra aprisionado entre una avenida y una quebrada, y, por hallarse debajo del nivel de la primera y casi al nivel de la segunda, provoca la impresión de descenso, de escondite. Pero su apodo alude también a la violencia, a la maldad y a todas las dinámicas que ello implica. Tanto así, que hasta hace unos quince años coger un taxi y decir para dónde ibas era pasar una vergüenza ante el taxista, tocaba a veces decir el nombre del barrio vecino y bajarse una cuadra antes. Quizás, estas escenas cotidianas me llevaron a cuestionarme desde muy pequeño mi lugar de nacimiento, pues me generaba mucha curiosidad la reacción o directamente la negación de los taxistas al indicarles el destino.

Tiempo después, estando en la universidad, alguien me preguntó que yo dónde vivía. Dije que vivía en el 19 de Abril, nombre oficial del barrio, ante lo cual aquella persona me indagó por su origen, que si yo sabía por qué se llamaba así. Respondí que alguna vez había escuchado que era porque ese día se fundó el barrio, pero no sabía nada más y pregunté qué tenía de raro esa fecha. La respuesta fue que le parecía muy curioso que un barrio llevara el nombre de una guerrilla, que, si bien hay muchos barrios fundados por organizaciones de izquierda y con nombres que recuerdan una orientación ideológica, no había escuchado sobre uno que fuera propiamente del M-19.

Yo en ese momento no supe qué responder, pero en mi se despertó una inquietud enorme por conocer el origen del barrio. De ahí empezó un proceso de indagación por el pasado que me llevó a entrevistarme con varios de los primeros pobladores. Ninguno decía nada en concreto, pero sí insinuaban que había una relación con la ANAPO y con María Eugenia Rojas, hija de Gustavo Rojas Pinilla, quien para la fecha de fundación del barrio era senadora de la república. Estos datos me acompañaron muchos años, hasta que en agosto del 2018 me sumé a un equipo de investigación comunitaria, conformado por la Corporación Tríade y el Colectivo Paulo Freire, quienes venían desarrollando un proyecto de recuperación de la memoria del barrio 19 de Abril. Y fue justo el 25 de mayo de 2019 que llegó a nuestras manos un pequeño visor de fotos —también llamado telescopio—. El artefacto lo llevó Nubia Bolívar, una de las hijas del primer presidente de la junta de acción comunal del 19 de Abril y, quizás, el líder social más destacado del barrio, don José Bolívar.

—¡Píllate esta foto!— Me dijo mi primo Darío González, coordinador de la investigación.

—Pues sí, está muy bella y creo que es la foto más antigua que nos ha llegado, pero yo no veo nada en concreto.— Le respondí.

—¡Fíjese en la parte superior! Confirma lo que hemos pensado todos estos años sobre el origen del barrio.— Me dijo entusiasmado mi primo.

Se trataba de una foto de la familia Bolívar, en cuyo fondo, sobre una fachada, se veían dos carteles. El primero con el rostro del general Gustavo Rojas Pinilla, acompañado del lema: “ROJAS es el padre de todos los colombianos pobres”. El segundo cartel era el acrónimo ANAPO (Alianza Nacional Popular). Sin duda alguna, era la foto más antigua del barrio a la que habíamos podido acceder y, también, la más reveladora, ya que corroboraba la incidencia del movimiento político de Rojas Pinilla en la fundación del barrio.

Después de dicho hallazgo, decidimos dentro de la investigación imprimir varias de las fotos que logramos recuperar y hacer una galería fotográfica al aire libre. El día que estábamos instalando la galería en el barrio, se nos acerca un señor que decía conocer de primera mano el origen del barrio. Se presentó como Albeiro Bedoya Gaviria y nos dijo que fue integrante de la ANAPO y secretario del Concejo Municipal de Itagüí en las fechas en las que fue adjudicado el barrio, y que él sabía cómo conseguir el acta de fundación del mismo. En esa gestión estuvimos un poco más de un año porque llegó la pandemia, hasta que el 22 de octubre del 2021 llegó a mi WhatsApp un mensaje de Jesús Pérez, un amigo que, junto a Darío González, había ganado un beca para realizar una investigación sobre el barrio. El mensaje llegó acompañado de un par de imágenes y decía: —Negrito, vea pues lo que encontré—. Se trataba de dos fotos hechas a un documento que rezaba lo siguiente:

[Resolución 10: / POR MEDIO DE LA CUAL SE ADJUDICAN UNAS RESIDENCIAS /] El Concejo Municipal de Itagüí, en uso de sus atribuciones legales y considerando: / A.- Que en el “Barrio 19 de Abril de 1970” se han construido 12 casas con dineros del fondo obrero. / B.-Que es política de este Concejo trabajar en bien de las clases explotadas. / C.- Que el próximo primero de mayo se celebra la fiesta del trabajo. [...] Resuelve: / ARTÍCULO 1.- Adjudicar las viviendas allí construidas a las siguientes personas: / Lía Restrepo de Pérez / José Liberio Castro / José Israel Molina / Adolfo León Estrada Arango / Carlos Arturo Molina / Luis Horacio Corrales / Carmen Olivia Agudelo / ARTÍCULO 2.- Hacer entrega de ellas en acto solemne el día primero de mayo”. (González Arbeláez y Pérez Saldarriaga, 2021, p. 26).

Al leer dicha acta me acordé cuando mi tía Marleny, la mayor de todas mis tías, me decía que eso fue un sábado cuando una vecina llegó a la casa de mi abuela en el barrio el Rosario, en Itagüí, donde vivían con el abuelo y sus nueve hijos. Contaba la tía que la abuela Lía no creía la noticia y la vecina le decía: “Si Lía, allá en la alcaldía hay un aviso pegado con su nombre”. Según la tía, el abuelo, en una de sus tantas amarguras solo atinó en decir: —Hágale, sigan creyendo en güevonadas y verán. De eso tan bueno no dan tanto—. Y mi abuela le dijo a la tía Marleny que la acompañara a ver, que nada se perdía con ir a mirar.

Fue así como se enteraron de que mi abuela había sido la primera en el listado: con el puntaje más alto se había ganado el primer puesto en pobreza entre toda la gente que se había presentado a la convocatoria. No solo les adjudicaron una casa, dado que la publicación que había en el edificio de la Alcaldía decía que el Consejo también había resuelto lo siguiente:

En vista de la escasez de recursos de los adjudicatarios de las casas del Barrio 19 de Abril de 1970, con vehículos del Municipio harán los traslados de los equipos de cada adjudicatario de la casa donde actualmente viven a la nueva casa adjudicada por el Municipio. Seguidamente el H. Concejal adiciona en el sentido de que se haga este préstamo con chofer del municipio y con gasolina del municipio. (González Arbeláez y Pérez Saldarriaga, 2021, p. 26).

Gracias a dicha acta, descubrimos que el barrio se llama 19 de Abril de 1970 en memoria de las elecciones que le fueron robadas al General Rojas Pinilla, y aunque su nombre coincidía con la historia del nombre del M-19, una cosa no tenía nada que ver con la otra.

Contando esta historia, con material de archivo y recuerdos personales que evidencian una búsqueda concreta, esta línea tiene como emoción predominante la admiración y el asombro por un pasado que me configura, que evidencia la humildad y el sacrificio por el cual pasaron mis ancestros y progenitores, dejando en mí una huella de gratitud y lealtad a los orígenes de mi existencia. Entre los valores asociados a mis orígenes, se destaca el trabajo comunitario, el cual llevo en el sangre y ejerzo desde niño gracias a la influencia de mi tía Marleny y mi tío Guillermo, seres incansables en la lucha comunitaria por una vida digna, y a quienes hoy reconozco como mis mentores en el trabajo social. Hoy puedo ligar mi pensamiento de izquierda y cambio social a los orígenes del lugar que habité por más de veinticinco años, en donde la lucha social por mejores condiciones de vida era una necesidad para no sucumbir ante las adversidades del contexto.

La conversación que esta línea establece con las fotografías, videos y actas hallados en el ejercicio de investigación, permitió esclarecer un pasado confuso, unir mis pensamientos a las realidades vividas por mis antecesores y reconocer que el lugar en el que uno nace lo determina para siempre.

¿De dónde vengo?

Fotografía 2.

Torti



Nota: fuente archivo personal.

A mí siempre me impresionó que la gente que hablaba del barrio lo hacía resaltando lo bizarro y lo rudo, y se les olvidaba la otra parte: que hay unos seres humanos que tenemos cosas muy tesas.
(Voz de Gilmer Mesa en Intro (Regaño) de AlcolirykoZ. Prod. El Arkeólogo).

Esta línea narrativa se define claramente desde una primera persona. Mi interés por desarrollar una línea narrativa en la que soy yo quien tiene el peso narrativo proviene de dos certezas: una, que en la vida barrial se gestan preguntas y respuestas que contribuyen al desarrollo de la vida individual y la vida social, ambas dimensiones anudadas y manifiestas en la cotidianidad; dos, que las formas de ser, hacer y pensar están determinadas por el contexto y las personas que

han acompañado nuestra crianza. Entre estas dos certezas se incluyen las preguntas sobre mi propia vida y mi relación con el barrio: ¿qué papel ha jugado el barrio en mi construcción personal? ¿Qué significa para mí, y para los que están alrededor, habitar un barrio popular? ¿Cuáles son los elementos que llevan a establecer un sentido de pertenencia por el barrio? ¿Cuáles son los valores que determinan la vida en el barrio?

Más que preguntas a resolver, los anteriores interrogantes son dispositivos que me han permitido comprender el sentido de la vida en el barrio y son posibilidades para narrarlo en primera persona, pues la historia del barrio me atraviesa de tal manera que no encuentro otra forma de hacerlo. Por eso la noción de barrio vivido me ha permitido desarrollar una mirada autoetnográfica que explora mi experiencia como sujeto perteneciente al contexto social que estoy investigando, sabiendo que mi experiencia es igual de válida y útil como fuente de información que la de cualquier otro habitante del 19 de Abril.

Si bien he tomado distancia para analizarlo y poder comprender el sentido de pertenencia, los significados, ideas y prácticas discursivas de la vida barrial, he decidido narrar el contexto social donde nací y crecí en primera persona.

El 19, ¿un barrio particular?

El barrio en el que se inscribe el proyecto en términos geográficos se encuentra ubicado en el sector de San Gabriel, municipio de Itagüí, circunscrito a la comuna 3 de dicho municipio. Está atravesado por una vía secundaria y en sus inicios estaba compuesto por 24 casas. Actualmente, lo conforman más de 40 viviendas y es habitado por personas de clase media baja.

Al igual que otros barrios del Valle de Aburrá, este fue terminado gracias a fuertes prácticas comunitarias, pues la adjudicación del Municipio de Itagüí comprendía solo las casas vacías, casas prefabricadas, con dos habitaciones, una sala, un baño y una cocina, sin energía eléctrica ni agua. Como decía mi tía Marleny: “Nos dieron solamente el coco, el resto nos tocó hacerlo a nosotros a punta de convite”. Gracias a Don José Bolívar, quien para la época trabajaba en la Oficina de Obras Públicas del Municipio, se lograron conseguir los materiales necesarios para la pavimentación de la calle, y cada familia debía de poner a disposición una persona para la elaboración de la misma o pagarle un día de trabajo a algún vecino. Del mismo modo se hizo la cancha, siendo en este caso Don Omar, Don José Palos y Óscar Monsalve quienes lideraron la gestión de materiales y logística

para la construcción del escenario deportivo, aunque el barrio entero debía aportar en la poda y limpieza del potrero, el aplanamiento del terreno y posterior esparcimiento de la arenilla.

Para la realización de muchas de las obras, además de la mano de obra que ponía cada familia, se realizaban bingos bailables, empanadas y otras actividades para recoger los fondos que posibilitaran el desarrollo de proyectos para el bienestar colectivo. Con el tiempo, los bingos bailables se fueron institucionalizando, convirtiéndose en festivales comunitarios que se realizaban al menos cada seis meses, en los cuales la comunidad se congregaba en la calle a jugar, bailar, parrandear y compartir. Después, estos festivales fueron incluso congregando gente de los barrios vecinos y su elaboración era cada vez más robusta, hasta el punto de instalar tarima en medio de la calle y llevar orquestas de la ciudad de Medellín.

A pesar de su parecido con otros barrios, el barrio 19 de Abril es diferente a los demás, en tanto conserva su estructura y vecindad inicial. El mejor símil para describir al 19 de Abril es la Vecindad del Chavo: la gente aprendió a ubicarse por el número de las casas y como su configuración geográfica lograba generar una especie de callejón sin salida, este encerramiento le permitía a la gente referirse a las casas por su número. Por ejemplo, algunas mañanas, mi abuela paterna Lía me ordenaba: “Vaya donde Doña Maruja, la de la 12, y le dice que me fie diez huevos hasta el sábado que le pagan a Suso”.

El barrio también se diferenciaba de los demás por el despliegue fiestero y el humor de sus líderes, quienes cada diciembre irrumpen en el escenario barrial disfrazados, pasando por cada una de las casas llevando alegría y generando cohesión entre la comunidad. Además, por la celebración de festividades sin precedente en ningún otro contexto de la ciudad, como el caso del “Diciembrito en agosto”, donde la comunidad en el puente festivo de ese mes recreaba las fiestas decembrinas, imitando lo que serían un 24 y un 31 de diciembre. Quizás estas celebraciones sean la evolución de los festivales comunitarios de los años noventa, con la diferencia de que estas últimas ya no tenían un carácter de bienestar comunitario sino de fiesta e integración.

Con esta línea narrativa quise tomar distancia de la concepción netamente física del espacio para acercarme a la concepción espacial de Lefebvre, en términos de la capacidad de la comunidad de producir su propio espacio. Para una mejor comprensión del barrio vivido fue necesario, por un lado, identificar el escenario social, entendido como los lugares de encuentro colectivo que sirven para establecer una relación de identidad, de acción política y construcción territorial. Por otro lado, ubicar la calle como “estructura aglutinante” me permitió ubicar los lugares significativos del

barrio, su morfología, los espacios simbólicos como la esquina, la virgen o la quebrada, pero también entender la calle como espacio para la vida pública y el festejo colectivo.

Si bien, mi vida siempre giró en torno a la cuadra, a mi familia y mis amigos, siendo la calle el escenario donde nos formamos y adquirimos los valores de lo comunitario y lo colectivo, tuve la oportunidad de estudiar por fuera del barrio y sin mis amigos de infancia. Esto lo hice por los intereses de mi padre, quien siempre luchó por que yo saliera del barrio y no me quedara con lo que este me ofrecía: violencia. Me trasladaron de la escuela del barrio a una escuela rural del corregimiento de San Antonio de Prado, y al terminar la primaria me matricularon en un colegio del mismo corregimiento que quedaba lejos de mi vivienda, lo que me permitió conocer otros referentes de vida y ampliar la concepción territorial.

De dicho colegio salí directamente a la Universidad de Antioquia, acontecimiento que sin lugar a dudas me permitió dimensionar la ciudad de Medellín, pues a diario me tocaba atravesar todo el Valle de Aburrá. Con estas vivencias, hoy puedo decir que la academia me sacó del barrio, y fueron la apertura mental y el pensamiento espacial los que me permitieron dimensionar la vida más allá de una cuadra, además de una cantidad de acontecimientos, en su mayoría violentos, que generaron en mí un descontento.

El hecho de ser al mismo tiempo sujeto que investiga y parte del objeto de estudio me permitió observar mi vida a través del entorno y los relatos colectivos, configurando un imaginario subjetivo que me permitió narrar a través de los sentidos lo que fue habitar un barrio urbano popular e identificar los valores de distinción simbólica, ampliando la significación de los lugares para poder afirmar con seguridad que el barrio te imprime una marca en el cuerpo y en el alma, provocando en uno una pertenencia indeleble con dicho lugar.

Si bien muchos de los elementos centrales que me han permitido construir esta línea son recuerdos e imágenes del pasado, realmente ha sido el presente quien más me ha permitido entender de dónde vengo;}, pues los cambios que hoy están ocurriendo en el 19 de Abril han develado las fisuras del pasado y las fracturas del presente, enseñándome que el lugar del cual provengo hoy ya no es el mismo y que solo permanece en mis recuerdos.

Obviamente no soy el mismo joven que salió del barrio hace casi diez años, ahora soy un cineasta aspirante a título de maestría que regresa a su barrio a indagar por cómo nace y muere el barrio permaneciendo en mí. Por eso esta línea narra mi presente, recuerda el barrio que fue y muestra el presente del mismo, el cual hoy se ha desconfigurado por la transformación urbana, que

atravesó una avenida en el barrio fracturando para siempre la privacidad que nos daba el encerramiento vecinal. Ahora la calle ya no es una estructura que aglutina; por el contrario, la congestión de los carros divide y dispersa a sus habitantes, razón por la cual hoy lo comunitario está en extinción y la calle ya no es un escenario para la crianza.

¿Cómo narrar el barrio donde se nace, el barrio en el que se crece y el barrio que hoy muere? Pregunta hoy más que nunca necesaria, pues antes de que desaparezca el barrio siento una necesidad de mostrar el amor que despierta el haber crecido en una familia con muchas casas, y el odio que me provoca saber que el barrio me arrebató la inocencia. Perdonar y perdonarme reconociendo lo que queda, lo que hay en mí de él. Por ello, este documental es una meditación audiovisual sobre la vida barrial narrada por una voz que transita por lugares como la calle, la cancha, las esquinas y las tiendas, lugares donde bulle el encuentro. Una historia que se bate entre el pasado y el presente, entre el archivo y lo que he grabado siendo adulto, entre mi familia y mis amigos, entre la música y el silencio, entre la reconciliación y el adiós. Este documental es, así como lo refiere Raphy Leavitt en la canción “Cuna Blanca” (1973), “una forma de aprender a despedirse”.

La ley del silencio.

El silencio es un cuerpo que cae.

Nombre de la película de Agustina Comedi, Argentina, 2017

Fotografía 3.

La virgen.



Nota: fuente archivo personal.

El nombre de esta línea se lo debo a mi primo Pepi. Una tarde de miércoles tomando tinto en el patio de Casa Triade (la casa de todos), me dijo que no sabía si nombrar su libro *La ley del silencio* o *El canto del sin-fin*. Yo le pregunté que cuál era la duda y él con su voz dulce, su mirada al cielo y sus pausas respectivas, me dijo:

—En el fondo es lo mismo, simbolizar la muerte, capturar la sensación de sentirla cerca todo el tiempo, tratar de entender lo que fue crecer viéndola de frente y no poder hablar de ella. Pero no quiero ser literal, la verdad no sé cuál de las dos me permite simbolizar de una mejor forma ese advertir la muerte.

—Pues, mi hermano, si eso último es lo que quiere, yo creo que el nombre preciso es el Canto del sin-fin, pues creo que no hay nada más premonitorio que ese silbido, y la ley del silencio de alguna forma también lo hace, pero expresa mucho más la sensación que deja la muerte y no necesariamente una premonición. ¿Sabes que me parece muy loco?, que el Coco³ y yo venimos trabajando en un cortometraje donde el protagonista es el pájaro que produce ese sonido, además yo he venido pensando que en una de mis películas debería desarrollar algo parecido a la ley del silencio.

La ley del silencio como expresión me llegó muy pequeño, era uno de los juegos que practicamos de niños, que empezaba con la frase: “Uno, dos, tres: la ley del silencio comienza ya. El que la rompa la pagará”. Ay de quien perdiera, lo mínimo que se ganaba era una serie de calbazos. Pero los calbazos son dolores pasajeros, realmente la ley del silencio la entendí plenamente con la muerte del Enano, y esos si son dolores para toda la vida. Ese día mientras jugaba microfútbol, El Zarco entró a la cancha y, delante de todos los parceros, le descargó al Enano en la cabeza los seis tiros de su revólver 38, luego salió caminando para la cancha de arena y se fue para el Polvorete.⁴ Allá lo esperaba el duro del barrio, quien tenía un pleito cazado con el cuñado del Enano y por eso lo mandó a matar, para enviarle un mensaje a su rival. Días después él mismo subió donde la mamá del Enano, supuestamente a ofrecer unas disculpas, pero realmente su intención fue mostrar quien mandaba en el barrio. Y ¡ay de aquel que se pusiera a hablar! Esa misma noche armó una rumba la hijueputa en una de las tiendas de la cuadra.

Pero, antes de ese asesinato, habían ya pasado muchas cosas similares, dolores profundos que tocaba contener. ¡Ah muertos que tuvimos que callar! Recuerdo muy bien esa mañana cuando jugaba en el parquecito con el Gusano, un amigo de infancia, y nos encontramos una pistola 9 mm. Ambos, sorprendidos, sentimos su peso y el frío de su cacha. Salimos de ahí corriendo para la casa a contarle a mi papá. Cuando el duro del barrio del momento, que estaba en la esquina de Javier, nos vio con el arma, nos la quitó y muy orondo se la quedó. Esa arma se le había caído a un muchacho que habían asesinado la noche anterior en la parte de atrás del parquecito. El muchacho supuestamente era de Calatrava, un barrio de la parte norte del municipio, y se había metido al

³ Un primo que tenemos en común.

⁴ La parte del barrio donde están las plazas de vicio.

barrio a esconderse porque estaba caliente en su zona, pero los del combo de mi barrio vendieron a esos pelados para quedar bien con los del otro combo.

En esa época habían elaborado un zanja que atravesaba la cancha de arena de oriente a occidente con el propósito de hacer el acueducto que sacaría las aguas negras de un parqueadero gigante que hay al lado de la misma. Sacar las aguas negras era poner un tubo por debajo de la cancha y vaciar el agua en la quebrada Doña María. La zanja era tan grande que daba la sensación de una trincheras de la Primera Guerra Mundial, y ahí estábamos metidos casi todos los niños del barrio jugando policías y ladrones cuando llegó el Joyita, uno de los muchachos del combo y me gritó:

—¡Sebas se va ya para la casa! —Y luego exclamó— ¡Se van todos, se van!

—Cucho, pero si apenas son las 5:30, todavía está de día. ¿Usted por qué nos va a entrar tan ligero?— Le pregunté.

—No pregunte güevonadas, chino, ¡se va ya para la casa!

Entraron a gritos a todo el vecindario. Mi mamá me hizo quedar donde la abuela y allí estábamos todos encerrados: tíos, tías, primos, primas. Faltaban tres tíos y mi papá, y yo le preguntaba a mi mamá que por qué mi papá no se había entrado. Ella no supo qué responder, cuando de repente sonó una explosión e inmediatamente se fue la energía y nos quedamos a oscuras. Mis primas lloraban y mis tías rezaban, y yo preguntaba por mi papá. Se escucharon bajar varias motos por la primera entrada al barrio. Por el sonido de sus mofles uno sabía que eran DT, unas motos Yamaha muy comunes en los barrios de Medellín en esa época. Sonaron muchos tiros, y hoy todavía recuerdo que por la forma en cómo sonaron, eran tiros al aire de una metralleta. Hubo un breve y profundo silencio en el cual todos los que vivimos dicho encierro respiramos al unísono. Se escucharon hombres descender de las motos y hablar fuertemente en la esquina de Javier. De repente unos gritos, luego seis tiros, un silencio prolongado, y después dos disparos de changón. Al rato volvió la luz y mi padre regresó a la casa. Nunca me dijo dónde estaba, solo atinó a decir: “No ha pasado nada”.

Al día siguiente, quienes fueron a ver al muerto, contaron que era un hombre joven, bien vestido, que tenía dos disparos de Changón, uno en el pecho y otro en la cabeza, y que su cuerpo había quedado detrás del parquecito después de haber intentado correr mientras le disparaban desde la tienda de Javier. También, encontraron otros dos hombres muertos en la quebrada. Casi veinte años después, en una de las entrevistas, me enteré de que esos tres muertos eran unos milicianos

que estaban operando por los lados de los Gómez y que “el Cucho” había mandado a matar a todos los caretrapos⁵ de Itagüí.

Pero las lecciones de silencio no paran ahí. En medio de la entrevista a una de las fundadoras del barrio, mientras conversamos sobre cómo fue la llegada de su familia al 19 de Abril, apareció la muerte de sus primeros hijos. En una mencionada masacre de la cual se hablaba muy poco en el barrio, fueron asesinados cuatro de sus hijos varones en presencia suya. Cuentan que hombres armados llegaron una noche a su casa en carros polarizados y con capuchas negras, entraron a la habitación donde dormían tres de los hijos y les dijeron a los demás habitantes de la casa que se voltearan si no querían ver a sus familiares morir. El padre no se quiso voltear y vio como estos hombres disparaban sin mesura a los cuerpos de sus hijos. Según cuentan, el señor solo atinó a decir que por favor no les dieran más. Al cuarto muerto de esa noche lo dejaron en el callejón de al lado, pues este vivía con su esposa en la casa contigua a la de su mamá. La matazón no paró ahí, pues muchos años después, a otro de sus hijos, el crispetero del barrio, un hombre moreno, alto, con un gusto tremendo por la salsa, la bareta y el microfútbol, fue asesinado a cuchillo por uno de sus amigos en medio de una fiesta. Justo después de habernos contado estas cosas, la vecina se quedó callada mirando al cielo por largo rato. Una de sus hijas, presente en la entrevista, la menor de las tres que tuvo, nos dijo que era normal, que estaba empezando a sufrir de Alzheimer. Fue en ese momento que recordé el frío silencio que sentí cuando el carro de Medicina Legal se llevó el cuerpo del Enano.

Es a partir de estas vivencias que me he preguntado: ¿qué significa vivir en el silencio? ¿Cómo hacer una película desde el silencio, la invisibilidad y las ausencias? El silencio vivido, el cual la mayoría de las veces es inducido y obligatorio, se convierte en un dolor interno que hace que nuestra existencia sea poco silenciosa, pues vivir en un duelo constante es habitar un ruido permanente. En este caso, el silencio no significa solamente una ausencia de sonido: es más que eso, y se nos presenta como relación social que reglamenta la vida barrial, generando complicidades convenientes que no alteren su estabilidad, donde el silencio y la evasión a los problemas es una constante que no nos permite comprender ni escuchar el estruendo que produce un cuerpo que cae.

⁵ Así fueron nombradas por mucho tiempo las milicias de izquierda, pues siempre operaban con capuchas o camisas en la cara, de ahí su apodo.

En la película, la ley del silencio se evidencia y expresa de varias maneras, tanto en el audio como en las imágenes. Está presente en mi voz en off con expresiones como “Coma callado” o en el silencio que acompaña varias imágenes, como los gallinazos merodeando la cancha o el féretro en medio de un barrio desolado o una sala en la calle, espacio desde el cual se “orquestaba” la ley del barrio y el silencio.

Fotografía 4.
Fronteras.



Nota: fuente archivo personal.

Nostalgia de los orígenes.

El barrio se inscribe en la historia del sujeto como una marca de pertenencia indeleble.
(Mayol, 2010, p. 11).

Fotografía 5.

Nostalgia de los orígenes.



Nota: fuente archivo personal.

Este es quizás el primer recuerdo que tengo de niño: bajaba corriendo desde mi casa e iba para la de mi abuela, unos metros más abajo, la que se ve al fondo de la fotografía 5. Quizás ni siquiera sea un recuerdo en sí mismo, tal vez sea la foto la que me recuerda el momento en el que por andar corriendo me caí en la esquina. Mi primo Darío venía bajando desde su casa y me ayudó a levantar. Yo lloraba sin parar y él me consoló por un rato. Dice mi mamá que ese día se asomó a la puerta al escuchar mi llanto, y al verme ahí sentado con el Dari, le dijo a mi tío Guillermo que le prestará la cámara y nos sacó esta foto. Esa es la foto más sentida que tengo, me gusta mucho, no solo por su color, el gesto de los dos, el sombrero del Dari, nuestros zapatos, el mugre, el callejón

de la casa de la abuela, el abrazo de quien siempre ha hecho las veces de hermano mayor, sino porque fue mi primer contacto con una cámara de fotos, y justo era mi madre quien la tenía en su poder.

Ese callejón que está ahí en la foto es de los espacios más esenciales en mi infancia, uno de los pocos lugares donde mis padres me dejaban salir solo, porque era bajar un par de escalas para salir de la casa y descender unos cuatro metros para llegar al tierrero donde jugaba bolas y fútbol con mis amigos. Ese callejón era mi estadio, ahí soñé muchas veces que marcaba un gol de chilena en la Bombonera, dándole el triunfo al verde en una final de Libertadores.

Aunque no se vean muy bien, al fondo de la fotografía hay unos adobes puestos como escaleras. Por ahí me subía para la casa y entraba por la ventana de la cocina. También servían para fugarme cuando mamá no me dejaba salir. Pero el escapadero cambió cuando mi tía Marleny, que en esa época trabajaba en almacenes Éxito, hizo un préstamo para echar la plancha, eliminando con ello el callejón y el techo por donde entraba a la casa. Ahora la ventana había quedado más expuesta y la plancha me conectaba con la casa de Kike, el de la 3, así que allá mantenía metido.

Aunque tengo muy buena memoria del pasado y conservo muchos recuerdos de momentos bonitos de mi infancia, ha sido realmente el archivo audiovisual y fotográfico el que me ha permitido viajar al pasado y percibir el ambiente en el que crecí. También, me ha permitido sentir el barrio desde la nostalgia, en una mezcla de tristeza y alegría, pues ver tantos seres amados que ya no están da una sensación de lejanía o extrañamiento, pero recordarlos permite transitar rápidamente al afecto.

Un día, en medio de un evento comunitario en el que estábamos haciendo trabajo de campo para la investigación *Remembrando el pasado, para unir el presente*,⁶ la entrada al pasado se abrió ante mí. José Alarcón, un vecino del barrio se me acercó y me dijo: “Yo tengo estos casetes, mire a ver si le sirven”. Eran dos VHS que cogí en mis manos. Las marcas en letra escrita con máquina de escribir sobre cinta amarilla capturaron mi atención: *31 de diciembre 1995* y *1 de enero de 1996*. Inmediatamente, con la ansiedad y la emoción de quien tiene algo valioso en sus manos, respondí: “¡Claro que me sirven!”

Unos días después conseguí un reproductor de VHS para poder ver las cintas. Cuando logré que el televisor reconociera el aparato, le di *play* y allí encontré dos planos secuencias majestuosos.

⁶ <https://vimeo.com/408700409/20937201eb>

El primero es de la noche del 31 de diciembre de 1995. Un camarógrafo sin identificar ingresa al barrio y, como si fuera un reportero, va registrando desde la entrada al barrio por la parte baja, hasta la esquina de doña Olga al lado de la cancha de microfútbol. Allí se posa por largo rato y luego baja al Polvorete, la parte más marginada del barrio, justo al finalizar la cancha de arena; después vuelve a donde doña Olga, y allí registra el recibimiento del año nuevo. El segundo plano secuencia lo filma al día siguiente: el mismo reportero realiza el recorrido contrario, parte desde la esquina de doña Olga hasta la parte final del barrio —que también es comienzo—, mostrando el folklore que habita en su única calle un primero de enero, o un 32 de diciembre, como jocosamente lo nombramos en muchos barrios populares de Medellín. A su paso va entrevistando la gente, interactuando con los borrachos e ingresa en algunas de las casas a escudriñar en su interior.

La sorpresa de ver tanta gente de la cual no me acordaba, de ver a mi abuelo de quien hay muy poco registro visual, de ver a Camilo el amigo de infancia que murió de una cardiopatía congénita, me llenó de nostalgia, al igual que ver una fiesta en la esquina de doña Olga, donde está la mamá de Conejo bailando salsa al ritmo del “Forastero” de Fruko y sus Tesos. Verla bailar de esa forma me hizo vivir lo que era una rumba en esos años, sus pintas, sonidos y movimientos.

Así como Justo Navarro (2000) denomina a Paul Auster “el cazador de coincidencias”, lo más impactante de las cintas para mí es que, tiempo antes de mi encuentro con ellas, había pensado que sería muy bello realizar un plano secuencia de todo el barrio que captara la experiencia audiovisual que es recorrer el 19 de Abril en medio de una fiesta. La coincidencia al ver que alguien, de manera ingenua o con otras pretensiones, ya lo había hecho, me regaló el impulso que reafirmaba que debía hacer una película.

Después de estos dos VHS logré conseguir más material de archivo audiovisual, por medio de Eucaris, una vecina amiga de mis tías, a quien un hermano le mandó una cámara de video de la USA, y que ella usó para filmar cuanto evento había en el barrio. Eucaris me dejó ver 13 casetes de los casi 70 que tiene en su poder, y fue así como accedí a un mundo mágico: ver el barrio y a mi familia en todo su esplendor. Fue también una sorpresa descubrir que en por lo menos 5 de los casetes hay material de mi familia, que no se conservan en fotos, quizás porque no les gusta mirar hacia atrás.

El archivo me permitió también comprobar que el 19 de Abril era quizás el último barrio que había en esa línea hacia San Antonio de Prado. Si bien existían otros barrios un poco más arriba, que ya le pertenecían a Medellín, había mucha zona verde a nuestro alrededor y convivíamos

con fincas y animales rurales. Ir al parque de San Antonio de Prado, ese que hoy queda a escasos 10 minutos en carro, era un gran paseo. Éramos literalmente la periferia del Valle de Aburrá.

En el proceso de ir revisando atentamente los casetes, me iba haciendo preguntas sobre cómo trabajar con diferentes materiales, cómo utilizar los momentos allí encontrados y resignificar dichas imágenes. Así que empecé a ver y explorar las posibilidades del cine doméstico o casero, y me acerque al MOCA (Museo Online de Cine Autobiográfico). Allí comprobé que la mayoría del cine doméstico es un cine elitista. No sólo en su narrativa, sino en su estética burguesa, dado que han sido las familias adineradas quienes han tenido las posibilidades de filmarse. Esto para mí fue un impulso más para trabajar con el archivo encontrado: poder ver una familia en un barrio humilde auto filmarse en momentos especiales me pareció fascinante. Y el ver que la mayoría del cine doméstico trabajaba temas muy similares, quizás por las posibilidades mismas del material que en su mayoría son de autorretratos familiares, me condujo a ir en búsqueda de otros referentes.

Así empecé a explorar las posibilidades del cine de apropiación o de metraje encontrado. Me seducía la idea de intervenir o experimentar con las imágenes, de tratar de cambiarles el sentido, fragmentarlas y yuxtaponer sus fragmentos quizás buscando significados y estructuras diferentes a las convencionales, en las cuales el archivo es sólo un elemento para pintar la voz en off.

El cine de apropiación me motivó a desarrollar un montaje que cree un contexto nuevo, que haga denotar las imágenes desde otras miradas, separándolas de su referente original, ensamblando diferentes tipos de material de archivo. Pero cuando miraba y miraba el archivo, para encontrar la forma de poder intervenirlo, no encontraba la manera y sentía que necesitaba algo más para poderlo trabajar. Así que termine buscando emociones: repasaba y repasaba los casetes identificando qué sentía con cada imagen o secuencias familiares, que emocionalidad me producía ver a mis tías, tíos, primos y amigos, cuáles eran los recuerdos que me evocaban. Así, fui asignándole un lugar a la evocación para significar el barrio, a partir del archivo audiovisual del barrio, que es escaso. Por eso digo que termine cazando emociones filmadas.

En ese trasegar conocí dos directores que influenciaron mi mirada respecto a este tipo de montaje: Johan Van Der Keuken y Roberto Minervini. Con una diferencia de contexto muy marcada, pero con gestos muy similares para la creación, de ambos me resuena eso de que en sus montajes la emoción es fundamental para la elección del fragmento fílmico que compondrá la película. Se trataba entonces de lograr mostrar la vivencia emocional al interior de cada plano, permitiendo representar el significado de esas realidades. En este sentido terminé entendiendo que

el cine realizado con archivos es el arte de significar la realidad, representándose a sí mismo y creando nuevos significados de la vida que allí se plasma.

Durante la revisión del material experimente mucha nostalgia, porque el barrio que allí se ve ya no está presente. Claramente se conservan cosas del pasado, pero algo esencial se ha perdido: la vecindad. Si bien uno puede decir que hay un arraigo de los habitantes hacia su propio espacio, que las fiestas aún siguen teniendo vigencia, también es cierto que ya no existen las relaciones de vecindad que los primeros habitantes establecieron en aras de la convivencia, y que estaban atravesadas por la lealtad, la confianza y la complicidad. Es extraño, porque para mí habitar un barrio popular significa compartir una historia a partir de la frontera de mi piel y la memoria de otros personajes, que me permiten adentrarme en las huellas del ayer. Por eso, este barrio que una vez fue sigue llenando mis ojos de historias.

Para cerrar, diré que esta línea narra el pasado del barrio y el de mi familia, que profesa el amor y la nostalgia que produce pensar en el lugar de origen, las enseñanzas y agradecimientos al espacio que me vio crecer. Desde esta línea se asume que “[...] el barrio es la posibilidad ofrecida a cada uno de inscribir en la ciudad una multitud de trayectorias cuyo núcleo permanece en la esfera de lo privado” (Mayol, 2010, p. 10).

Ellos y yo: una hermandad indeleble.

Fotografía 6.

Equipo de mis amores.



Nota: fuente archivo personal

“El equipo de mis amores, tus colores y el barrio donde nacimos”.

Equipo 19 de Abril.

Me disponía a tocar la puerta de la casa de mi tía, y justo en ese momento escuché a lo lejos una voz que me llamaba.

—¡Ey, Torti!, ¿qué va hacer en la noche?

—Ey, cuচেy, debo ir a grabar un evento, ¿por qué?

—Parce, para que juguemos un desafío en la noche, nos faltan dos.

—Uy, cucho, pero yo soy muy malo, y de todas formas no puedo.

—Hágale, Torti, juegue, vea que nos faltan dos y es una recocha no más.

—Parce, para que empiecen a regañarme, qué pereza, ¡yo no puedo!

—Cucho, vea, yo voy a entregar estos botones y de ahí jugamos, si algo cae a la cancha.

—Listo, yo miro a ver si me da tiempo.

Él siguió en su labor de juntar al resto del equipo, mientras llevaba los botones a su destino. La puerta se abrió y yo entré a la casa de mi tía a compartir un rato con mis primos.

Pasaron aproximadamente dos horas cuando salí de la casa de mi tía, la número 8. Mientras bajaba para mi casa, la 1, me lo encontré en la 4, justo donde producían los botones. Él estaba terminando de conformar el equipo, pues ya había acabado de repartir los botones y solo le faltaba el arquero para tener al equipo completo. Lanzó su mirada de ruego hacia mí, casi como si supiera que iba a ser su última convocatoria de parceros para el partido que libraría con la muerte:

—¡Ey Torti! Falta quien se meta al hueco, ¿se le mide?

—Uy, no, yo bien malo y me va a poner a tapar.

—Ah, qué tocado. Igual caiga y parchamos en la cancha.

—Hágale, yo voy a ir a grabar un evento y apenas llegue les caigo de una.

Entré a mi casa, recogí la cámara y el trípode y salí a grabar Monster Cars, un espectáculo de autos gigantes que dañan carros pequeños. Como si fuera un presagio, la vida me puso a registrar con mi lente un evento donde siempre triunfan los poderosos, esos que solo saben imponer su fuerza salvaje, aplastando como una retroexcavadora lo que encuentran a su paso.

Terminé de grabar y me subí lo más rápido que pude. Recuerdo que bajaba por la escuela y me extrañó el silencio del barrio un viernes en la noche, seguí caminando y me crucé con Ana, una vecina de enseguida de mi casa, ella subía llorando en los hombros de don Berto su padre. Simplemente observé y me asusté, algo había pasado en la cancha pensé. Entré a la casa corriendo y mis padres sin saludar dicen: mataron al Enano. Yo me puse frío, los pies no respondían. La imagen de él rogándome todo el día que jugáramos invadió mi mente, pensar en que quería que yo, el más malo de todos los parceros, estuviera en ese partido me había inquietado todo el día.

—¿ Papá, usted me está hablando en serio? ¿Usted me está hablando en serio?

—Sí, hace como una hora lo mataron en la cancha.

Llegue a la esquina donde Doña Neyla, gire hacia a la derecha, y ahí estaba el barrio completo, la gente en la cancha atumultada. En efecto, había un muerto. Me acerqué y vi cómo en el carro de medicina legal, ese que cuando llega a un barrio lo enmudece por completo y se lleva el amor y las esperanzas de una familia, en ese mismo montaban en su interior un cuerpo envuelto en una sábana blanca. Mis parceros estaban todos sentados en la acera de Doña Rosmira, una de las matronas del barrio, esa con la que todos en el barrio algo tenemos que ver, ya porque alguna vez comimos de sus buñuelos o porque recibimos un sabio consejo. Todo era un silencio profundo,

cada tanto se escuchaban los gritos desgarradores de la mamá, las hermanas y los primos. Me acerque donde mis amigos, todos ahí, en una fila.

—Ey, Loco, ¿qué pasó? - le pregunté a Sergio, el primero de la fila.

Enmudecido por la forma como la muerte llegaba sin aviso, no me dijo absolutamente nada, quizás por el dolor de ver partir a otro de los suyos, de revivir ese dolor que sintió dos años antes cuando un camión mató a Yorman, su mejor amigo.

—Ey, Beto, ¿qué pasó?

Solo me miró y agachó la cabeza. Esta era la expresión de todos, ninguno me decía nada, todos estaban mudos, hasta lloraban en silencio. Seguro por sus mentes pasaban las veces que nos colamos en las piscinas de Ditaires, las idas al morro, la vez que vimos a Jairo el sicario en la casa de Pancho, las jugadas de cartas en la tienda de Doña Herminia, los muchos partidos de micro o los dardos de papel que bien sabía hacer. Llegue donde Oliver, el último de la fila.

—Ey, cucho, ¿qué pasó?

Él se quitó los zapatos, me miró fijamente y dijo: —Nos lo mataron. Yo no vuelvo a jugar en esta cancha—.

El 9 de julio del 2010 me dije: no quiero estar más aquí, quiero vivir por fuera y hacer mi vida lejos de tanto dolor y zozobra. Solo pensaba vivir en un lugar tranquilo y donde la vida de los demás no me afectara tanto, pues eso de sentirse familiar de un barrio entero es por momentos una relación bastante angustiante. Mis amigos prometieron no jugar más en la cancha, pero no aguantaron mucho tiempo: se olvidaron pronto de su promesa y volvieron a pisar la cancha. En últimas, la muerte es algo con lo que convivimos. Seguro que para ellos el asesinato del Enano no tenía por qué alejarlos del fútbol; todo lo contrario, unirlos más a él.

Jugarse la vida en la cancha: esa siempre ha sido la premisa, darla toda en el terreno de juego. Lastimosamente la premisa a veces ha sido literal, muchas vidas se han perdido en ese espacio, algunas porque fueron acalladas u otras porque dieron su vida entera al fútbol y nunca lograron llegar a la profesional, resignándose a jugar en el torneo de fútbol amateur del barrio por el cual han pasado todas las generaciones del mismo.

Si bien desde la muerte del Enano me desconecte del barrio, realmente salí de él en 2017. Me fui a vivir lejos, y justo en ese momento brotaron en mi las preguntas y comencé a extrañar prácticas y lugares, como la cancha. En 2019 decidí regresar a filmar los partidos de mis amigos en el torneo de fútbol amateur. Ese año lograron llegar a la final y ese día estuve ahí con mis

equipos registrando tan magno evento: el equipo que tomó el nombre del barrio disputaba la final contra otro equipo del barrio. Empezaron perdiendo, pero en el segundo tiempo lograron remontar y obligar a que la definición del título fuera a penales, para, en un final agonizante, quedar campeones. En el 2021, mis amigos volvieron a una final. Yo me encontraba en la ciudad de Cali y no pude filmar su segunda final consecutiva, pero les pedí el favor que se grabaran con celulares, y le dije a mi hermano que se acercara a la cancha y me contara todo lo que pasaba. Ese año también salieron campeones.

Para el siguiente torneo me dieron camisa del equipo, les acompañe una buena parte del torneo, pasaron por varios retos para llegar a una nueva final: enfrentarse con La Corte, un equipo conformado por muchos jóvenes del barrio pertenecientes a las dos generaciones que anteceden a la nuestra, y quienes retomaron uno de los nombres de otro equipo histórico del barrio de los años noventa, que integraba a los mejores futbolistas. Después se enfrentaron contra Nikitao, el rival de patio, conformado por la generación mayor a la nuestra, y con quienes han reñido desde que se dividieron en dos equipos, en una división que muestra la sectorización espacial que hay dentro del barrio. Ese día, mis amigos lograron ganarles con goles de Oliver, Gio y el Loco, pasando de nuevo a la final. En esta ocasión la disputa del título era contra otro tipo de rival, un equipo foráneo, así que no se podía perder porque el título tenía que permanecer en el 19 de Abril. Empezaron perdiendo dos por dos goles, lograron mejorar la forma de juego en el segundo tiempo, anotaron un gol y se le fueron encima al otro equipo buscando el empate. Justo en el minuto 88 el réferi pitó un penal a su favor y Gio, el goleador del equipo, erró el disparo. Mis amigos perdieron el tricampeonato. Sergio, el Loco, estaba tendido en la cancha llorando al igual que Gio, este último por haber errado el penalti y el primero porque era su primer torneo después de vivir muchos años por fuera del barrio. Ellos, mis parceros, más allá de incumplir una promesa, me han enseñado que primero va el barrio, que nuestra amistad es una relación indeleble y que el barrio son las relaciones entre amigos, el tiempo y las experiencias compartidas.

Sufrir y reír al verlos jugar es de los sentimientos más sentidos que he experimentado por mis amigos, por un equipo y por un barrio. Por eso hoy puedo decir que esta es una historia de sentimientos y aprendizajes colectivos, del grito de gol en una cancha y del llanto más desgarrador en ella misma; pero, ante todo, es una historia de amor que hoy me lleva a alzar la voz casi hasta el grito, y decir: ¡Vengo del 19!

Fotografía 7.
Equipo de mis amores 2.



Nota: fuente archivo personal.

Epílogo: decisiones narrativas.

El primer encuentro narrativo de este proyecto fue una crónica. En los primeros ejercicios de escritura que realicé, buscaba expresar el dolor por la muerte del Enano, y resulté escribiendo un relato cronológico sobre todo lo que fue ese día, esa tarde, esa noche y el día posterior a su asesinato. Dicho escrito me permitió construir una primera versión de la película, al menos en mi cabeza. Recuerdo que para esos años el proyecto se llamaba “Colgó los sueños”. Se trataba de la historia de un joven (Sebastián) que regresaba a su barrio a preguntarle a sus amigos: ¿por qué se quedaron allí? ¿Dónde habían quedado los deseos de salir? ¿Acaso esos zapatos colgados en los cables eran poderosas metáforas de esos sueños silenciados en el barrio?

Recuerdo que con estas ideas, la crónica, las preguntas y un posible viaje de regreso al lugar de origen, pasé a un taller de revisión de proyectos cinematográficos con Rubén Mendoza, director de cine colombiano. Él me dijo algo que marcó de manera contundente el trasegar de este proyecto: “En tu proyecto hay una idea sincera, aún no hay mayores desarrollos narrativos; pero, escuchándote, me imagino esa película con mucho archivo audiovisual. ¿Tenés archivos con tus amigos?”. No tenía archivo, apenas unas pocas fotos con ellos, y en su mayoría farreando.

En esas búsquedas por querer contar la muerte y su expresión simbólica en los zapatos colgados de los cables, también desarrollé una exposición fotográfica llamada “Colgó los sueños”, con la cual no solo pude expresar una parte de mis dolores, sino también ir encontrado una mirada mientras fotografiaba la simbología barrial.

Tiempo después, en el marco del proyecto *Remembrando el pasado para unir el presente*, me encontré con dos cosas muy valiosas. La primera fue el majestuoso archivo audiovisual que estaba en manos de un vecino, en el que pude apreciar visualmente el final de la década del ochenta y el principio de los años noventa. Lo segundo que encontré fue mientras editaba el video que sistematizaba dicha investigación. Durante ese proceso logré armar una estructura narrativa fraccionada por momentos: cada momento era una especie de línea narrativa conectada por una voz en off que iba contando el cuento una “Piedra mágica”. Aunque hoy considero que el ejercicio técnicamente es precario, había ya en él una intuición narrativa a perseguir.

Remembrando el pasado para unir el presente lo desarrollamos entre el año 2018 y 2019, y a inicios del 2020 empecé la maestría, porque me seducía la idea de hacer un posgrado para buscar la forma de contar esta película. En un primer ejercicio para la clase Seminario de Estudios Socioculturales, desarrollé un video ensayo llamado *Herencia*, en el cual mezclaba de una mejor

forma el archivo y la estructura, pero la voz en off no me convenció. Aunque algo muy valioso de esa voz es que era solo texto, los diálogos eran muy académicos y carecían de ritmo y conexión.

Durante ese mismo semestre aproveché para editar un video sobre la final de fútbol de mis amigos en el torneo amateur del barrio. Si bien ya los venía filmado desde años atrás, nunca me había tocado una final y menos con la posibilidad de hacer un buen registro, lo cual sólo logré en diciembre del 2019, dado que justamente ese día de la final estrenaba una cámara Sony Alpha 7 que me regaló mi tío.

Los parceros quedaron campeones y yo quedé con un material valiosísimo. En la edición de dicho material me encontré elementos muy potentes. Uno fue el no juzgar más a los parceros, porque la vida que ellos han tejido en la cancha es, aunque contradictoria, muy poderosa y llena de significados. Dos, reconocer la cancha como un escenario importante a filmar, donde se tejen gran parte de los valores barriales. Y, tres, pensar que la estructura de la película fuera una especie de partido de fútbol de dos tiempos con alargue.

Otro ejercicio valioso fue “Callejero”, un video documental que realicé en el segundo semestre de la maestría en homenaje al Torti, mi tío asesinado el 16 de mayo del 2020. En ese ejercicio, las intuiciones fueron más profundas. Lo primero a destacar es el tono y la forma de la voz: me gustó mucho la sensación que producen sonido y texto al mismo tiempo. Lo segundo tiene que ver con el archivo, porque aquí toma mayor relevancia en relación con las imágenes que pude filmar para contrastarlo.

Ya en el tercer semestre empecé la categorización y selección del material que tenía en mi poder, tanto el de archivo como mis registros personales. Este ejercicio me permitió ir encontrando y reafirmando las líneas narrativas que ya había enunciado en el ejercicio de *Recordar el pasado para unir el presente*. Al tener claras las líneas, empecé a agrupar la información que me estaba hablando de esa línea y esto me permitió decidir dos cosas: una, cambiar el nombre del proyecto por *Vengo del 19*, y, dos, dilucidar una posible estructura narrativa que entremezclara las cinco líneas narrativas.

Con las líneas ya más desarrolladas, o al menos más nutridas, empecé a buscar en esos materiales la posibilidad de armar escenas, y me di cuenta de que las escenas las debía diseñar primero en el papel. Lo que me implicó esto fue armar el guion, diseñar escenas para cada una de las líneas, seleccionirlas y luego organizarlas en un relato coherente. Dicho proceso de escritura me permitió darme cuenta de que la película, aunque tiene mucho archivo, no es precisamente una

película de archivo. De 16 escenas que hoy la conforman, tan solo cinco están compuestas de archivo, y algunas fueron imaginadas y otras encontradas en dicho material.

Finalmente, manifiesto que en medio de la maestría viví emociones muy fuertes en mi relación con el barrio. Los parceros fueron campeones dos veces, y sufrieron una derrota fenomenal. El mundo entró en pandemia y los anhelos por las experiencias vividas me permitieron evocar de forma profunda mi infancia y la de mi familia. Mi tío Torti fue asesinado finalizando el primer semestre, y mi tía, la persona más influyente en mi vida después de mis padres, murió en agosto del 2021, mientras cursaba el cuarto semestre. Y, finalmente, en febrero del 2022 mi familia decidió irse del barrio.

Hoy puedo decir, que todas estas vivencias me permitieron entender que el arco narrativo de mi película está marcado por un regreso y una despedida del barrio y por un reencontrarme con los orígenes, la crianza y sus aprendizajes y decirles adiós, y que hoy me despido de ellos con mucha gratitud por lo que soy.

Anexos

Anexo 1.

La bitácora digital que presento como anexo del proyecto es el resultado del proceso de recolección de información en campo, este enlace les llevará al blog que de manera sistemática he ido alimentando; allí se pueden apreciar los distintos momentos, intenciones y atenciones que orientaron mi mirada, el lente, la palabra y la reflexión metodológica. Así como las búsquedas estéticas y narrativas.

Este blog inició como mi cuaderno de campo, las conversaciones con el me fueron permitiendo experimentar formas y esquemas que ordenaron mi pensamiento; allí se consignaron también las preguntas que confrontaron mis certezas, que durante los seminarios de la maestría me interpelaron. Fotos, videos, textos en permanente construcción —previos al *teaser*— que han moldeado mis modos de leer, acercarme, perderme, tomar distancia del barrio, lanzarme al abismo que es crear.

Link: <https://sebastianperezarbe.wixsite.com/misitio>

Anexo 2.

Teaser: este ejercicio audiovisual es el resultado del proceso investigación llevado a cabo en la Maestría en Creación e Investigación Audiovisual, en el cual se explora el tono de la voz, el tiempo de las imágenes, se empiezan a cruzar las diferentes líneas narrativas del documental y se realizan pruebas de algunas de las escenas plasmadas en el guion. Este *teaser*, una meditación audiovisual que expresa la emocionalidad que ha guiado este proceso investigativo, ha sido una forma de exorcizar mis preguntas y dolores encarnados en el barrio. Desnudarse no ha sido fácil, pero sin duda me ha ayudado a sanar las memorias de tristeza que me han habitado durante tantos años.

Link: <https://vimeo.com/410458099>

Referencias bibliográficas

- Arboleda, L. M. (2008). El grupo de discusión como aproximación metodológica en investigaciones cualitativas. *Rev. Fac. Nac. Salud Pública* 26 (1). Disponible en: <https://revistas.udea.edu.co/index.php/fnsp/article/view/53>
- Auster, P. (2002). *La invención de la soledad* (11a ed.). Barcelona, España: Anagrama.
- Auster, P. (2012). *El cuaderno rojo: historias verdaderas*. Bogotá, Colombia: Seix Barral.
- Bénard, S. (2019). *Autoetnografía: una metodología cualitativa*. México: Ed Universidad Autónoma de Aguascalientes.
- Corporación Tríade Poliartístico y Corporación Región. (2018). *Recordar el pasado para unir el presente*. Itagüí, Antioquia.
- Daldry, S y Duurvoort C. (2014). *Desechos y Esperanza*. Brasil: Working Title Films
- De Certeau, M. (2001). *La invención de lo cotidiano II*. México: Universidad Iberoamericana.
- Donoso, C. (2017). *El otro montaje: reflexiones en torno al montaje documental*. Chile: La Pollera Ediciones.
- Gaviria, V. (1990). *Rodrigo D: No Futuro*. Medellín, Colombia
- González Arbeláez, J. M. (2019). *El canto del Sin-Fin*. Medellín: Alcaldía de Medellín.
- González Arbeláez, D. (2015). El Paisa: huir para vivir. *Periódico El Colectivo*. Medellín, Colombia.
- González Arbeláez, D. (2016). En el nombre del padre. *Periódico El Colectivo*. Medellín, Colombia.
- González Arbeláez, D. (2015). Las fiestas de mi pueblo. En: *Relatos de guerra y paz*. Medellín, Colombia: Periferia Prensa Alternativa.
- González Arbeláez, D. (2017). Otra terrible historia de amor. *Periódico El Colectivo*. Medellín, Colombia.
- González Arbeláez, D. (2015). Paro cívico por el agua (1982-1983): memoria de una lucha. *Periferia*. Medellín. Colombia.
- González Arbeláez, D. (2017). Una vida de trabajos. En: *Contar lo que somos*. Medellín: Corporación El Colectivo.
- González Arbeláez, D. y Pérez Saldarriaga, J. D. (2021). El papel de la Alianza Nacional Popular (ANAPO) en la fundación del barrio 19 de Abril de Itagüí. En: *Historia de mi barrio Itagüí 2021. Ganadores versión 2021*. Medellín: Alcaldía de Itagüí.
- González, A. y Pérez, A. (2016). *Tejiendo los hilos de la memoria*. Medellín: CEO
- Gravano; A. (2005). *El barrio en la Teoría Social*, Bueno Aires: Espacio Editorial.
- Gravano, A. (2003). *Antropología de lo Barrial: estudios sobre producción simbólica*

- de la vida urbana*. Buenos Aires: Espacio Editorial.
- Guber, R. y Epele, M. (2019). *Malestar en la etnografía. Malestar en la antropología*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Instituto de Desarrollo Económico y Social.
- Guerrero, M. y Pérez, N. (2015). La definición de barrio en un barrio. Transformaciones del espacio y de las prácticas socioculturales en el barrio de San Nicolás. *Bifurcaciones: revista de estudios culturales urbanos*, (20). Disponible en: http://www.bifurcaciones.cl/bifurcaciones/wp-content/uploads/2015/12/bifurcaciones_020_GuerreroPerez.pdf
- Llerandi, A. (2016). *Vías de aproximación una realidad*. Venezuela: Centro Nacional Autónomo de Cinematografía.
- Llorca, J. (2017). Paisaje sonoro y territorio. El caso del barrio San Nicolás en Cali, Colombia. *Revista INVI*, 32(89), 9–59. Disponible en: <https://revistainvi.uchile.cl/index.php/INVI/article/view/62762>
- Mesa Sepúlveda, G. (2017). *La cuadra*. Bogotá, Colombia: Penguin Random House.
- Mills, C. (2003). *La imaginación sociológica*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica
- Molano, A. (2009). La gente no habla en conceptos, a menos que quiera esconderse. *Revista anthropos: Huellas del conocimiento*, 230.
- Noreña, J. I. (2015). *La ciudad como escenario narrativo: “la música que acompaña la cotidianidad de Aranjuez”*. Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana
- Papa Giovany. (2019). *Loladrones*. Medellín, Colombia
- Platinga, C. (2014). *Retórica y representación en el cine de no ficción*. México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos Facultad de Artes y Diseño.
- Pérez Álvarez, A. (2013). ese barrio vale plata ... ¡¡ pero no está a la venta!! imaginarios urbanos en el barrio Getsemaní en Cartagena de indias. *Tabula Rasa*, 18. Bogotá: Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca.
- Pozo, M. (2006). Una experiencia de investigar filmando. *Revista Chilena de Antropología Visual*, 8.
- Pulido Chaparro, S. (2016). Las diferentes aproximaciones al estudio de los barrios en las ciencias sociales. *Investigación & Desarrollo*, 24. Barranquilla.
- Toledo Cruz, O. (2015). El cine latinoamericano y sus retratos de la vecindad y el barrio. *Razón y Palabra*, 19(2_90). Disponible en: <https://www.revistarazonypalabra.org/index.php/ryp/article/view/329>
- Ramírez, H. (2012). *En la parte alta bajo*. Medellín, Colombia: Ediciones EAFIT.
- Renov, M. (2010). *Hacia una poética del documental*. Venezuela: Cine Documental.
- Rivas, L. M. (2017). *Era más grande el muerto*. Colombia: Seix Barral.
- Salazar, A. (1990). *No nacimos para semilla*. Bogotá, Colombia:
- Sánchez, T. (2020). *Una aproximación metodológica al silencio como sitio de sentido: conversaciones sobre producción de conocimiento y principios éticos*. Bogotá: en Investigar a la intemperie

- Spitaletta, R. (2011). *El barrio que fuiste y serás*. Ediciones B.
- Restrepo, J. D. (2011). *En coma*. Medellín. Colombia: Efe-X, Antorcha Films
- Rosas, J. (2018). *Reconocimiento afectivo de los lugares comunes a partir de prácticas artísticas*. Bogotá: Universidad Pontificia Javeriana.
- Torregrosa, M. (2008). La naturaleza del cine de no ficción: Carl. R. Plantinga y la herencia pragmatista del signo. *ZER*, 24(13).
- Universo Centro. (2015). *El libro de los Barrios*. Medellín, Colombia.
- Vallejo Vallejo, A. (2007). La estética (ir)realista. Paradojas de la representación documental. *DOC Online: Revista Digital de Cinema Documentário*.
- Vallejo Vallejo, A. (2013). Narrativas documentales contemporáneas. De la mostración a la enunciación. *Cine Documental*, 7. Buenos Aires.

Cinematográficas

- Abad, D. (2018). *The Smiling Lombana*. Colombia: La Esperanza Producciones.
- Arroyave, C. (2019). *Los Días de la Ballena*. Medellín, Colombia: Rara Colectivo Audiovisual.
- Astudillo Muñoz, C. (2014). *El gran vuelo*. España.
- Botero Jaramillo, C. (2008). *16 memorias*. Colombia.
- Guerín, J. L. (2001). *En construcción*. España: Ovideo.
- Guzmán, P. (2010). *Nostalgia de la luz*. Francia: Blinker Filmproduktion.
- Huertas Millán, L. (2016). *Sol negro*. Colombia: Evidencia Films.
- Luhrmann, B. Y Adly Guirgis, S. (2016). *The Get Down*. Estados Unidos: Netflix.
- Maillé, E. (2005). *Rosario Tijeras*. Medellín. Colombia.
- Martínez, M. y Dalton, S. (2004). *La Sierra*. Medellín, Colombia.
- Meirelles, F. y Lund, K. (2002). *Ciudad de Dios*. Brasil: Vértigo Films.
- Mesa, S. (2016). *Los Nadie*. Medellín. Colombia: Monociclo Cine.
- Mitic, B. (2017). *Elogio a la nada*. Serbia: Dribbling Pictures.
- Mora, L. (2017). *Matar a Jesús*. Medellín, Colombia.
- Moreira Salles, J. (2017). *El intenso ahora*. Brasil.
- Orozco, L. (2017). *El pacto de Adriana*. Chile: Salmón Producciones.

Musicales

Alcolirykoz. (2012). *Viejas Recetas, Remixes y Otras Rarezas*. Medellín, Colombia: JM WORLD MUSIC.

Alcolirykoz. (2018). *En letras mayúsculas*. Medellín, Colombia.

Alcolirykoz. (2017) *Intro (Regaño)*. Medellín, Colombia.

D'Arienzo, J. (1961). *14 De Diciembre*. Buenos Aires, Argentina: RCA Víctor Argentina.

Nelson y sus estrellas. (1974). *Lo Mejor de Nelson y Sus Estrellas*. Colombia: Discolando.

Orquesta Narváez. (1975). *Reincarnation*. Estados Unidos: Fania Records.

Orquesta Zodiac. (1972). *El adiós*. San Juan de Puerto Rico: Rio Piedras Records Mfg. Inc.

Raphy Leavitt y su orquesta La Selecta. (1972). *Mi barrio*. San Juan de Puerto Rico: Borinquen Studios.

Ray Barretto. (1975). *Barretto*. Estados Unidos: Good Vibrations Sound Studios.