

EL ODIIO DEL PADRE

El Gestus brechtiano en el proceso de construcción de personajes
y la dirección de actores para un cortometraje de ficción



Rodrigo Mora Yepes

Maestría en Creación y Estudios Audiovisuales

Asesor: Duván Chavarría Amaya

Artes Escénicas

Universidad de Antioquia
Medellín, noviembre 2022



UNIVERSIDAD
DE ANTIOQUIA

Facultad de Comunicaciones y Filología



Este trabajo está dedicado a mi hija Manuela y a mi hijo Matías que con su amor, sus risas y sus abrazos me inspiran y le dan luz a mi vida.

EL ODIIO DEL PADRE

El Gestus brechtiano en el proceso de construcción de personajes
y la dirección de actores para un cortometraje de ficción

Contenido

Ficha técnica	4
Introducción	5
Objetivos	7
Planteamiento del problema	7
Pregunta de investigación	9
Estado del arte	9
Metodología	15
Marco Teórico	20
Conclusiones	79
Anexos	81
Bibliografía, referencias y cibergrafía	83

Ficha técnica

Datos del investigador principal

Nombre del Estudiante	Rodrigo Mora Yepes
Cédula	98492193
Teléfono/Celular	3015188428
Correo Electrónico	rodrigo.mora@udea.edu.co

Datos del proyecto

Título del proyecto	El odio del padre El Gestus brechtiano en el proceso de construcción de personajes y la dirección de actores para un cortometraje de ficción
Temas	El Gesto. El Gesto cinematográfico. Efecto de distanciamiento. Construcción de personajes cinematográficos. La dirección de actores para cine. La puesta en escena. Culturas juveniles en Medellín.
Producto esperado	Cortometraje de ficción
Rol dentro del proyecto	Investigador/Director
Género, Formato, Duración	Drama. 4K. 13 minutos
Storyline	Un adolescente rockero y su padre se topan en la puerta de su casa y en un cruce de miradas se expresan odio mutuo.
Sinopsis Corta o Resumen	Ludo (17) un joven rockero, llega a casa a las 3:00 de la mañana. Trata de abrir la puerta, pero se da cuenta que le han puesto seguro desde adentro. Después de una hora de insistir para que le abran, su padre le deja muy claro que esa noche no va a entrar a la casa. Ludo convence al celador de carros para que lo deje dormir en un bus. Al amanecer, Ludo sorprende al celador cuando está a punto de meterle mano en la entrepierna. Ludo regresa a su casa. Justo cuando va a golpear, la puerta se abre y Ludo se encuentra frente a frente con su padre. Cruzan miradas. El hombre cierra la puerta y pasa de largo. Ludo saca la llave del bolsillo, abre la puerta, entra y cierra de un portazo.

INTRODUCCIÓN

La presente investigación creación, que lleva por título: ***EL ODIO DEL PADRE, el Gestus brechtiano en la creación de personajes y la dirección de actores para un cortometraje de ficción***, se planteó como un proceso creativo para aplicar en un producto cinematográfico, las nociones teóricas que sobre el Gestus planteó Bertlot Brecht en su trabajo de reflexión para sus obras teatrales.

Además de los apartados correspondientes al planteamiento del problema, los objetivos, las preguntas de investigación, estado del arte, marco teórico y metodología implementada, este informe final está conformado por un capítulo en el que se identifica y se describe la cultura juvenil rockera conformada en los primeros años de la década de los ochenta en la zona noroccidental de Medellín. Se exponen allí los avatares del nacimiento y desarrollo de esta y de cómo sacudió y dinamizó los procesos culturales de aquella comunidad. Estudiar e identificar dicha cultura juvenil se planteó como consecuencia de las sugerencias de Brecht de conocer el gestus social en el cual están inmersos los personajes de una obra, para luego poder mostrarlo en escena.

Por otro lado, se dedicó un capítulo a describir las estrategias emprendidas para la selección de los actores y el posterior trabajo de mesa y los ensayos en los que se desarrolló la creación del personaje principal. En este apartado se describe especialmente la implementación de un laboratorio-casting con miras a la formación en los conceptos brechtianos de Gestus, efecto de distanciamiento. Además, se brindó información a los actores participantes en el laboratorio en el tema de las culturas juveniles. Asunto esencial para la posterior utilización en la creación del personaje. La estrategia mencionada, hizo parte integral del trabajo de dirección de actores.

El proceso de rodaje del cortometraje El odio del padre, es otro de los capítulos de este informe. Allí, se da cuenta de la aplicación de las nociones brechtianas en campo. Fue en el rodaje de la pieza cinematográfica donde se pusieron a prueba los conocimientos adquiridos durante la investigación creación. El rodaje fue, por lo tanto, una de las claves para el aprendizaje de conceptos teóricos complejos y que fueron comprendidos por los actores y por mí como director.



Objetivos:

Objetivo general

Aplicar los postulados sobre el Gesto brechtiano, para la creación de personajes en el proceso de dirección de actores del cortometraje de ficción El odio del padre.

Objetivos específicos

1. Identificar el Gestus de la cultura juvenil rockera del noroccidente de Medellín, en el contexto de los primeros años de la década de los 80, en la cual se enmarca el cortometraje El odio del Padre.
2. Caracterizar el Gesto (espacio, tiempo, cuerpo, expresión, etc) en el desarrollo del trabajo de mesa y ensayos previos del cortometraje El odio del padre.
3. Ejecutar el proceso de dirección cinematográfica, para mantener la unidad de sentido del Gesto escénico del cortometraje El odio del padre.

Planteamiento del problema

Una mañana fría de 1973, mi mamá y yo esperábamos junto a una ventanilla de trámites hospitalarios que estaba justo al lado de Policlínica. Llevábamos allí un buen rato. De un momento a otro, a nuestras espaldas, sonó la sirena de una ambulancia que bajaba a toda velocidad por la calle Barranquilla, atravesó el cruce en un golpe de volante y se detuvo un momento frente al portón que ya se estaba abriendo. Vi la cara agitada del conductor que aceleró cuando el vigilante abrió. Después, empezaron a llegar más ambulancias y hacían fila para entrar. El ulular de todas esas sirenas era alucinante.

Mi mamá y yo nos unimos a la multitud que se aglomeró a lado y lado de la entrada. Un bus de Villahermosa, repleto de pasajeros que iban rumbo a las fábricas, había perdido los frenos y se había volcado en una de esas calles empinadas. Un vendedor ambulante encendió una radio y allí se escuchaba la noticia. Yo veía cómo entraban y entraban ambulancias y taxis con heridos. No vi ninguno, pero los imaginé con toda esa sangre.

Una semana después, en el patio de mi casa, representé la escena. Yo mismo le explicaba a mis

amigos de qué iba la historia y cuál era el papel de cada uno. Unos rescatistas, otros pasajeros o conductor del bus accidentado que habíamos armado con todos los taburetes del comedor. Varias horas estuvimos en el patio chocando el bus y rescatando heridos y cadáveres de la chatarra imaginaria.

Hoy, 48 años después, estoy matriculado en una maestría en Creación y Estudios Audiovisuales en la Universidad de Antioquia y el proyecto de investigación va de algo que tiene que ver con la dirección de actores basado en el Gesto escénico brechtiano.

En mi trabajo profesional como director de cortometrajes de ficción y cine publicitario, y como profesor en materia audiovisual, me he enfrentado a diferentes situaciones con respecto a la dirección de actores. Asuntos que derivan de ejercer un oficio casi desde la intuición.

En el proceso de dirección me he encontrado con actores de todo tipo: niños sin experiencia actoral alguna, más allá de sus actuaciones obligadas en las obras de la escuela; adolescentes que lo hacen muy bien como actores naturales y su fenotipo ayuda al personaje, adultos actores naturales, adultos actores con formación teatral empírica, otros con formación profesional en artes escénicas, otros extranjeros y con una gran formación tanto teatral como en el ámbito del cine y la televisión en Colombia y Argentina.

Por otro lado, mi trabajo como profesor ha permitido el encuentro con autores, desde la lectura de sus obras sobre dirección de actores para cine y televisión y en mi labor docente con estudiantes de diferentes universidades en programas referentes a la enseñanza del audiovisual.

Ante el interés personal y profesional, esos encuentros con actores y estudiantes, además de lo aprendido en la práctica, han requerido y han exigido cierta formación. Formación que no ha sido metódica, pero sí rigurosa. En uno de esos momentos de autodidactismo, leí las siguientes líneas en un libro de Josep María Catalá

Brecht, consciente de la naturaleza de la obra escénica, intentó mostrar que el modo de transmitirla no podía ser el texto dramático/literario, sino el Modell. El Modelo (texto-fotografía-indicaciones escénicas-documentación

dramática) era el medio menos deformante para la comunicación no escénica del Gesto. Pues para Brecht el lenguaje de la escena no era la palabra ni la acción, sino el Gesto, que contenía a ambas. El Gesto era lo que tenía que ser transmitido, porque era el Gesto lo que tenía que ser escenificado. (Catalá, 2001, p.365)

De alguna manera, ese párrafo me llenó de curiosidad y de un interés inusitado. Aquello me llevó a querer saber más a fondo sobre el asunto que el texto planteaba. Al principio, siendo consciente de la gran equivocación en la que estaba, y confesando mi ignorancia, sentí cierta apatía al saber de donde venían aquellas afirmaciones: del teatro. Un concepto, una noción llegada desde el teatro puede asustar a alguien completamente sumergido en el mundo audiovisual y con ciertas reticencias y prevenciones para con el poco teatro que ha conocido de su país y del mundo en general. Conocimiento que no va más allá de la cultura general en cuanto a saber uno que otro nombre de un autor o una obra del teatro mundial y una que otra experiencia como actor en el grupo de teatro del INEM (Instituto de Enseñanza Media) José Félix de Restrepo o como espectador en algunas salas de la ciudad de Medellín y de la Universidad de Antioquia. En fin, poco conectado con el oficio del teatro, y con la intención de aprender otra forma de comunicación con los actores en mi trabajo profesional en el oficio audiovisual, decidí investigar acerca de la noción del Gesto, planteada por el dramaturgo alemán, Bertolt Brecht (1898-1956) y cómo esta se podría trasvasar a la puesta en escena cinematográfica, igual que lo han hecho varios directores cinematográficos, entre los que se encuentran Jean-Luc Godard, Lars Von Trier, Jim Jarmusch, Aki Kaurismaki, Michael Haneke y algunos directores del llamado novísimo cine chileno como Sebastián Silva, Nilles Atallah y José Luis Torres Leiva.

Atendiendo otros párrafos sugerentes del libro *La puesta en imágenes: conceptos de dirección cinematográfica*, de Josep María Catalá, me pareció vital para mi formación, vivir directamente la experiencia de trasvasar conceptos brechtianos a una obra audiovisual. Para ello, he planteado investigar el tema de manera directa, por medio de la realización de un cortometraje de ficción que lleva por título ***El odio del padre***.

Debido a que la investigación está encaminada a la creación de personajes y su consecuente materialización en el cortometraje *El odio del padre*,

me interesa destacar el Gesto Social. La noción de Gesto Social es una herramienta que permite producir signos de comportamiento y sistemas de referencia para la creación de un personaje. Puede utilizarse como medio para ajustarse a la identidad de un personaje (Asteggiante-Catán, 2016).

Esto desde el punto de vista del actor. En el caso del director, el Gesto puede ser utilizado como herramienta para identificar el entorno de los personajes y de esta manera ayudar al actor a construir la identidad y los diferentes signos. Es una herramienta que le permite al director trazar su puesta en escena y es fundamental en el trabajo de dirección de actores para construir una visión conjunta del personaje entre actor y director.

La noción de Gesto fue desarrollada para el arte teatral, pero es utilizada en la cinematografía por diferentes directores como componente esencial en la construcción de la puesta en escena y en la dirección de actores.

Anotado lo anterior, surge entonces la pregunta ¿Cuáles son las funciones del Gesto y la noción de distanciamiento brechtianos en la construcción de personajes y en la dirección de actores del cortometraje *El odio del padre*?

La pregunta anterior, demarca un norte investigativo y creativo encaminado a la exploración de conceptos y de decisiones tomadas por el director al momento de crear una obra cinematográfica que esté enmarcada dentro de los postulados brechtianos.

En cuanto a acercarnos a las preguntas específicas ¿Cuáles son las acciones y el carácter que pueden determinar e identificar el 'Gestus' de los integrantes de la cultura juvenil rockera del Noroccidente de Medellín, en el contexto de los primeros años de la década de los 80, en el cual se enmarca el cortometraje *El odio del Padre*? y ¿Cómo se caracteriza la interacción del Gesto en el desarrollo del trabajo de mesa para el cortometraje *El odio del padre*? Me obligan a aclarar, en este apartado, que la historia del cortometraje está enmarcada en los primeros años de la década de los años ochenta y se desarrolla en el contexto de un barrio del noroccidente de Medellín. Por lo tanto, considero que las preguntas llevarán la investigación del trabajo creativo concreto del trabajo de mesa y la creación de los personajes, a indagar por los caminos de las dinámicas de la Cultura Juvenil alrededor del rock en los inicios de

la década de los ochenta en el sector noroccidental de Medellín, con el fin de identificar y crear el Gesto alrededor de la mentalidad de los años ochenta en los barrios del sector antes mencionado. Debido a que yo mismo fui militante en la Cultura Juvenil del rock en la época y sector señalados, creo que este asunto necesariamente será investigado a la manera de la autoetnografía, como ampliaré más adelante en el apartado de la metodología.

¿Cuáles son los mecanismos que se deben ejecutar en el proceso de dirección cinematográfica, para mantener la unidad de sentido del Gesto escénico del cortometraje *El odio del Padre*? Es la última pregunta específica, que me sumergió en un proceso riguroso de reflexión acerca del trabajo de creación, una vez emprendido el rodaje del cortometraje *El odio del padre*.



Rodaje cortometraje El Odio del Padre, 2022

PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN

¿Cuáles son las funciones del Gesto y de la noción de distanciamiento brechtianos, en la construcción de personajes y en la dirección de actores del cortometraje *El odio del padre*?

ESTADO DEL ARTE

Escritos sobre teatro, es la principal obra de Bertolt Brecht en la que expone sus preceptos sobre el teatro épico, el Gestus, el distanciamiento y la construcción de lo que llama el personaje épico. En dicho libro, que está conformado por una serie de diálogos y escritos sobre su posición frente a cómo cree el autor que debe ser el teatro, entrega las principales acepciones de su poética.

Brecht propone una verdadera revolución de la dramaturgia en la que el espectador debe ser un participante crítico y usar siempre la razón al momento de enfrentarse a una obra teatral.

La característica esencial del teatro épico reside quizás en que no apela tanto al sentimiento como a la razón de los espectadores. El espectador no debe identificarse con los personajes, sino discutirlos. (Brecht,1927)

Vislumbramos, de esta manera, la propuesta de una nueva poética que rompe con la identificación aristotélica de la dramaturgia y sienta las bases de su propia poética, basada en la noción de distanciamiento.

Por otro lado, El Gestus es uno de los conceptos fundamentales que Bertolt Brecht desarrolla en su obra teórica, y es de especial interés para el proyecto de investigación-creación que estoy proponiendo.

Encontramos en esta obra, además, conceptos acerca de la construcción de personajes que resultan fundamentales a la hora de emprender la creación de los personajes y la dirección de actores del cortometraje El odio del padre. En los apartados que dedica a este tema, Brecht expone la problemática que gira en torno a dicha construcción y ubica al actor en un plano diferente al de producir solo estados de ánimo:

El actor responsable domina un problema en particular: la representación de la vida en sociedad. (Brecht,1927)

Películas brechtianas

Las nociones de Gesto y distanciamiento brechtianos, se emplean en el cine y varios directores las han utilizado para crear sus puestas en escena y para plantear la interpretación de los personajes, por parte de los actores.

Las indagaciones preliminares me han llevado a identificar a algunos de los directores que utilizan las técnicas brechtianas. Entre ellos se destacan Jean-Luc Godard, Rainer Wender Fassbinder, Michael Haneke, Lars Von Trier, Jim Jarmusch, Aki Kaurismaki y Pedro Costa.

De Fassbinder la película Alí. El miedo come el alma (Alí. Angst essen seele auf, 1974) Gómez de la Bandera dice:

...no es sorprendente volver a descubrir la técnica brechtiana del contraste entre escenas como medio crítico entre la norma y la libertad personal, la pobreza y la riqueza, o la sociedad que se enfrenta al individuo. (Gómez de la Bandera, 2007)

Más adelante continúa:

Otro efecto que recuerda a Brecht es que la película se cierra con un oscuro dejando a los espectadores

que la terminen según su propio criterio, y hay que recordar que uno de los conceptos brechtianos de más éxito en esos años fue el de la consideración de la obra de arte como proceso inacabado, es decir la idea de la obra de arte como propuesta abierta. (Gómez de la Bandera, 2007)

Se descubren entonces, en la película de Fassbinder, conceptos y recursos narrativos brechtianos de distanciamiento, aplicados a la cinematografía. Por el momento, resulta pertinente analizar la manera como Fassbinder los traslada a su puesta en escena y a la conceptualización general de la película. Corresponderá a la investigación determinar cuáles de esos recursos puedan ser retomados en la particularidad del cortometraje que se plantea en esta investigación. Interesa en gran medida la manera como se aborda de manera crítica la norma y la libertad personal. De igual manera el concepto de la obra como propuesta abierta con el fin de que el espectador se convierta en espectador crítico.

En el ámbito de la producción cinematográfica latinoamericana, he descubierto algunas películas del llamado novísimo cine chileno. A saber, dichas películas son: Gatos viejos, Lucía y el cielo y La tierra y la lluvia. En su artículo El personaje brechtiano en el novísimo cine chileno: análisis de los filmes Gatos Viejos, Lucía y El cielo, la tierra y la lluvia, escrito por el investigador chileno Rubén Dittus, encontramos un párrafo que aporta grandes luces para el abordaje de los personajes en la investigación-creación que he emprendido:

...este artículo se sumerge en la construcción del personaje cinematográfico. Se presenta el análisis de tres películas chilenas que pertenecen a esta generación y que aplican – conscientemente o no– el denominado control discursivo implementado por Bertolt Brecht en su estética teatral: Gatos Viejos, Lucía y El cielo, la tierra y la lluvia. El método brechtiano busca mostrar al personaje a partir del reflejo de su conciencia histórica, el contexto social y las contradicciones biográficas que lo acercan a un realismo caricaturesco con el fin de romper la ilusión. Los personajes se integran en rupturas narrativas y quiebres concebidos según el modelo del distanciamiento. Las palabras y acciones de los mismos buscan instalar la sensación de que el discurso del dramaturgo no está al servicio de las emociones sino de la comprensión crítica y reflexiva de una realidad social. (R. Dittus, 2020)

A su vez, el investigador chileno Vladimir Rosas, identifica la película colombiana *Agarrando Pueblo*, de Carlos Mayolo y Luis Ospina, como un falso documental en el que se han aplicado claramente estrategias brechtianas en su filmación.

Por otro lado, en busca de referentes que me permitieran analizar la manera como se ha tratado el tema de las culturas juveniles en el cine y audiovisual colombiano, hallé las siguientes películas:

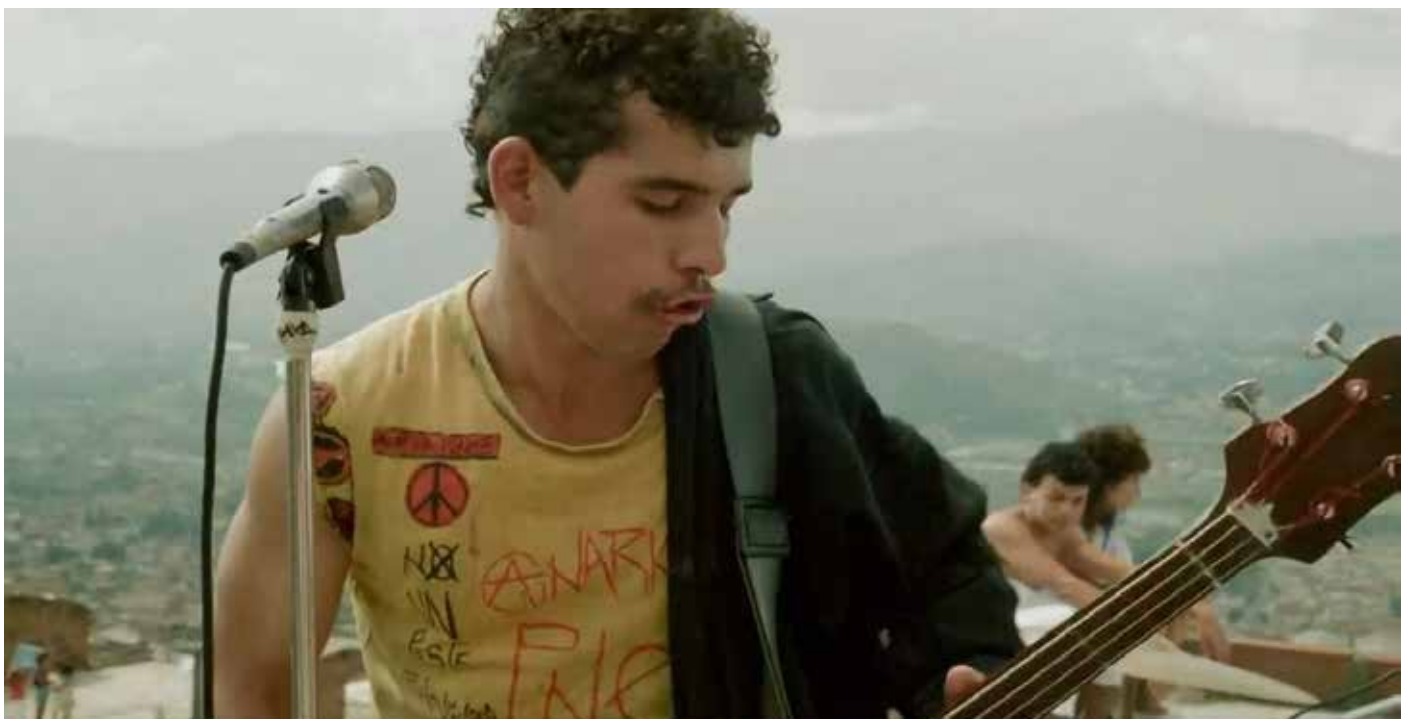
Rodrigo D. No futuro. Víctor Gaviria, 1990.

Película en la que se aborda parcialmente el tema de las culturas juveniles en torno al rock en la ciudad de Medellín. Aunque como lo han sostenido algunos líderes rockeros de la ciudad, esta no deja de ser una mirada superficial y lejana, mirada desde el afuera y la comodidad social que implica ser cineasta en esta ciudad. Mirada propia de director de clase media que nunca perteneció a la cultura juvenil y mirada en la cual se ve al otro con el ojo de la exotización. Una manera de ver al otro como una especie de buen salvaje. Sobre estos asuntos se plantean cuestionamientos a esta mirada en el libro *Mala hierba*, El surgimiento del punk en el barrio Castilla, Medellín, de Carlos Alberto David Bravo... en el cual hablan de relleno... equivocación que cometieron los punkeros y metaleros por haber participado en la película. En el libro aparece lo siguiente:

El fanzine *Nueva Fuerza* fue el más drástico en sus críticas: Consideramos que en esta cinta el mostrar algunos apartes del ambiente nuestro (conciertos, ensayos, etc.) es un auténtico RELLENO que solo busca captar mucho más público, pues se muestra lo que nunca se había mostrado, la "supuesta" forma de vida de los rockeros de Medellín, los más radicales y "violentos de Colombia". Además el propósito mismo de los productores como lo han expresado en algunas entrevistas, como se coloca al final de la película y como se ve en el transcurso de la misma, era el mostrar los orígenes y la forma de vida de algunas pandillas juveniles de la ciudad; por lo que repetimos que es un relleno la participación del punk y del metal en la cinta. (cita: Rodrigo D: No Futuro. Nueva Fuerza N 3. Año 1. P.21)(David, 2019)

Así mismo, en el libro ***Manifiesto Punk Tercermundista***, su autor Giovanni Oquendo, dedica una carga a la participación de punkeros y hardcoreros en la película *Rodrigo D. No Futuro*, y escribe las siguientes líneas:

Un cineasta con vista de carroñero comprende que era el momento, que además de cocaína se podía exportar pornomiseria del tercer mundo. Así que manos a la obra y con cámara al hombro se fue de tour por las comunas de Medellín para ver qué especies salían a su encuentro (...) Y del ultraje llamado *Rodrigo D. No futuro*, lo único rescatable es la grabación de la banda sonora del susodicho film... (Oquendo, 2018)



Captura de pantalla película *Rodrigo D. Víctor Gaviria*

La película resulta pertinente como referencia sobre cómo se han abordado las culturas juveniles en torno al rock en la cinematografía nacional. Cabe anotar que sirve de referencia en la medida de algo de lo cual siempre me he querido alejar en mi trabajo como escritor y director. No se trata de hacer una crítica cinematográfica, es utilizar el análisis propio y de otros (grandes medios ni intelectuales) para observar la mirada que ha hecho el cine nacional sobre el asunto. Es dejar claro lo que se sintió al ver la película en la sala de cine y ver aparecer una escena punk y metalera que yo mismo había conocido en el pasado y que creía que los militantes de esa escena habíamos rechazado de tajo años anteriores, cuando los productores se acercaron al parche más fuerte de Metal que había en Medellín, el parche de Loyola.

La escena punk y metalera se me hizo en la película algo alejada, obvio superficial, una mirada que no dejaba ver las complejidades de aquel mundo y que dicho sea de paso, no tenía por qué hacerlo, ya que no era el tema fundamental de la película. En fin, lo que quiero decir es que el abordaje de la cultura juvenil en torno al punk y al Metal que se hace en la película Rodrigo D, no es la mirada que pretendo. También para aclarar que el eco que los medios de comunicación le hicieron a la estrategia de revolver punks y metaleros con sicarios en el mismo tanque, no es adecuado y fue a la ligera. Así mismo, el asunto afectó a las comunidades punk y metaleras en varios sentidos al no sentirse representados en la película, pero sí tergiversados y se les satanizó aún más por parte de la sociedad mal informada. En otros asuntos, de alguna manera visibilizó a algunas bandas de punk y ellos mismos lo agradecen.

La película *Rodrigo D. No futuro*, reitero, se aborda para analizar asuntos temáticos que se refieren al tratamiento que se le dio a las culturas juveniles y el hecho de haberlas puesto bajo la lente de la cámara.

Más allá del No futuro. Crónicas de escena. José Juan Posada, Medellín, 2017.

Es un documental de 53 minutos de duración, dirigido por José Juan Posada. Punkero. Militante de la escena punk de Medellín. Por lo tanto, es un documental que se hace desde las entrañas de la misma cultura juvenil en torno al punk y por ello tiene una autenticidad y validez como ningún otro producto audiovisual sobre el tema que se haya producido en esta ciudad. El hecho de pertenecer a la cultura juvenil punk y ser reconocido y

respetado dentro de la escena, le permite a José Juan Posada acceder a los testimonios de primera mano de un gran número de punkeros que iniciaron la escena desde mediados de los años 80 en la ciudad. De este modo, construye una visión amplia de las complejidades de la escena punk en una ciudad dedicada a la muerte, narrados por integrantes de agrupaciones, seguidores y cultores de la ideología punk. El análisis de este documental nos permite conocer el surgimiento de una cultura juvenil en Medellín, de la mano de sus integrantes. Por lo tanto, es de gran utilidad para la investigación que he emprendido.

Los Nadie, Juan Sebastián Mesa, 2016.

Película colombiana, producida en Medellín, en la que se toca la cultura juvenil en torno al punk. Quizás tenga una mirada un poco más desde adentro, debido a que los personajes de la película giran en torno a la escena punk de Medellín. Se deja más claro que se trata de un modo de vida y la película fluye en ese sentido, en mostrar el alma de los jóvenes que padecen esta ciudad y cómo se las arreglan para existir y no hacer parte de una sociedad decadente y desalmada. La película visibiliza la cultura juvenil punk sin que sus personajes se conviertan en sujetos exóticos vistos desde afuera.

La noche de la bestia, Mauricio Leiva-Cock, 2020.

Película colombiana, producida en Bogotá. Solo tuve acceso a su trailer. Es una película que narra las vicisitudes por las que pasan unos jóvenes metaleros cuando les roban las entradas para el concierto de Iron Maiden en 2008 que se presentó en el Parque Simón Bolívar de Bogotá. En las pocas imágenes que he logrado ver, se aprecia el vestuario de los metaleros amantes de la banda británica Iron Maiden. Estos asuntos interesaron a la investigación y fueron útiles a la hora de obtener referentes del vestuario y para analizar cómo fue el tratamiento de los aspectos referentes a las culturas juveniles en torno al Heavy Metal.

Medellín en vivo historia del rock, Juan David Alzate. 2006.

Trabajo de grado para optar al título en el pregrado de Periodismo de la Universidad de Antioquia que deriva en un trabajo de audio que contiene 15 crónicas que hacen una radiografía del movimiento Metal en Medellín, delimitada desde 1985 hasta los primeros años de la década del 90. Entre la historia de la música y los diferentes estilos de Metal que se dieron en Medellín, se perciben elementos importantes de esta cultura

juvenil: prácticas, consumos, mentalidades, microfascismos y el concepto del Hazlo tú mismo.

Por otro lado, cabe destacar que, procesos creativos e investigativos que he realizado en pasadas oportunidades, también hacen parte del presente estado del arte. Son procesos que evidencian unos intereses temáticos y profesionales que con el paso del tiempo se han ido consolidando y crean las bases para el desarrollo de un proceso creativo investigativo riguroso. A continuación, reseño los siguientes:

Medellín es un parche punk, Rodrigo Mora Yepes, 2004.

Documental realizado bajo la investigación Culturas Juveniles Urbanas Contemporáneas, liderada por la investigadora Ángela Garcés Montoya. El documental explora los pensamientos de integrantes de la cultura juvenil en torno a la música punk en Medellín, sus consumos culturales, prácticas, estilos y formas de creación. Además, hace especial énfasis en la participación de la mujer en la escena punk de la ciudad. Se perciben en esta pieza documental las luchas contra la sociedad que debieron enfrentar los punk de la ciudad en los inicios del surgimiento de esta cultura juvenil en las calles de Medellín.

Creí que nunca encontraría tu cadáver, Rodrigo Mora Yepes, 2008.

Es un cortometraje que cuenta una historia de desamor que transcurre en medio de un sollis (baile de rock pesado), una de las prácticas más importantes y arraigadas de la cultura juvenil en torno al rock en los barrios del noroccidente de Medellín durante los años 80. La historia, muy íntima, deja ver las experiencias del amor y la mentalidad de las culturas juveniles de la época citada.



*Foto tomada del grupo de Facebook
Fotos antiguas de Medellín.*



*Archivo personal de "Ringo", baterista de
banda de punk "Pestes".*



METODOLOGÍA

La presente investigación está enmarcada dentro de la investigación creación. La primera actividad metodológica que se debe realizar en una investigación que tiene como objetivo conocer acerca de la creación del Gesto brechtiano y su aplicación en la cinematografía, es la exploración bibliográfica con el fin de detectar los principales y más pertinentes autores que han escrito sobre el tema. Por lo tanto, se rastrearon diferentes fuentes con el fin de ubicar los libros, artículos, películas y demás recursos que permitieron comprender los postulados brechtianos y los conceptos sobre cultura juvenil que competen a este trabajo.

Con el fin de identificar el Gestus de la cultura juvenil rockera del noroccidente de Medellín, en el contexto de los años 1980 a 1985, época en la cual se enmarca el cortometraje *El odio del Padre*, que es nuestro primer objetivo específico, decidí recurrir a la auto etnografía.

La auto etnografía cumplió un papel muy importante en la estrategia de investigación del proyecto *El odio del padre*. Como he hecho mención, el contexto en el que se enmarca la historia del cortometraje, está inscrito en un barrio de la zona noroccidental de la ciudad de Medellín, en los primeros años ochenta, época en la que se presentó un estallido en torno a la cultura del rock duro, que fue abrazado por muchos jóvenes del sector y marcó una serie de cambios culturales en la zona. Se presentó entonces en aquellos barrios, una particular y encarnizada lucha entre los jóvenes y la policía, la familia, la escuela y la iglesia de aquel sector alejado del centro de la ciudad. Pertencí a dicha cultura juvenil. Por lo tanto, yo pude ser fuente directa de información acerca de la mentalidad que se fue gestando en torno a la lucha por las libertades individuales de los jóvenes rockeros en aquella época y lugar específicos. En un comienzo pretendí narrar en forma de crónica ciertos hechos que sucedieron y de los cuáles fuimos testigos y protagonistas mi gallada (como se denominaba a un grupo de amigos en ese entonces) y yo. La idea se transformó y la auto etnografía se convirtió en el testimonio de una época narrado por diferentes protagonistas. En este sentido, se vivió una experiencia creativa en la que lo autorreferencial tuvo un aporte valioso para la investigación ya que mis conocimientos del movimiento rockero, del entorno y de los sucesos, nutrieron el capítulo concerniente a las culturas juveniles del noroccidente y su

posterior utilización para crear el personaje del cortometraje.

Con el fin de enriquecer la crónica, refrescar la memoria y obtener datos más relevantes, se realizaron entrevistas individuales a los integrantes de mi gallada y otras personas conocidas. Para lo cual se contactaron 10 personas que integraron la cultura juvenil antes mencionada. Su rango de edad está entre los 50 y 57 años. Estas personas son cercanas a mí y aportaron valiosos testimonios de las temáticas abordadas.

Las entrevistas diálogo estuvieron encaminadas a obtener historias de vida. Historias de nuestra lucha por defender la libertad que tanto se empecinaba en coartar la sociedad en la que estábamos inmersos, particularmente en la zona conformada por los barrios Boyacá, Florencia, Las Brisas, 12 de Octubre, Castilla, Toscana y Girardot, ubicados en el sector noroccidental de la ciudad de Medellín.

La serie de entrevistas, permitió reconocer los modos de vida de los integrantes de mi gallada y su particular vivencia respecto a la incursión de la cultura juvenil en torno al rock en aquella zona de la ciudad y las consecuencias que dicha incursión tuvo en la cultura e identidad de sus habitantes. Así mismo, se pusieron de manifiesto las reacciones poco favorables por parte de instituciones como la familia, la escuela, la iglesia y la policía. Además de las entrevistas, se les pidió a las personas que pusieran a disposición del investigador sus álbumes fotográficos de la época con el fin de obtener archivo gráfico significativo que, una vez analizado, fue útil en la creación del universo. El conocimiento de estos modos de vida fue fundamental para la construcción del Gesto de los personajes que intervienen en el cortometraje *El odio del padre*.

En cuanto al componente investigativo que buscaba caracterizar el Gesto (espacio, tiempo, cuerpo, expresión, etc) en el desarrollo del trabajo de mesa y ensayos previos del cortometraje *El odio del padre*, recurrimos a la creación de un laboratorio con estudiantes de teatro y otros jóvenes que se presenten al proceso de casting. El taller versó sobre la creación de personajes cinematográficos basados en los postulados brechtianos aplicados al trabajo de la representación en el audiovisual. Esta herramienta metodológica, puso en marcha la experimentación directa sobre la comunicación

entre actor y director al momento de enfrentar la construcción del Gestus para la puesta en escena del cortometraje. En este laboratorio se trabajó con los datos obtenidos en la investigación previa referente a la identificación del Gestus de la Cultura Juvenil rockera del noroccidente de Medellín en los primeros años de la década de los 80. De este laboratorio fue elegido el actor principal para el cortometraje.

Es fundamental destacar que las actividades del laboratorio de actores fueron completamente registradas en cámara de video. Allí quedaron consignadas las discusiones, los ensayos e interacciones que se llevaron a cabo entre el director del cortometraje y los actores, durante la creación colaborativa de los personajes.

Dicho registro quizás fue una de las mejores maneras en que esta investigación pudo generar conocimiento. El registro en video tuvo como fin obtener un archivo que permitiera a participantes y profesor analizar posteriormente los ejercicios y los ensayos y de allí sacar posibles conclusiones y hacer los ajustes pertinentes. Así mismo, el archivo de video fue una herramienta fundamental al momento de escribir el informe final de la investigación.



Fotos durante el Rodaje. David Londoño, 2022.



Diseño laboratorio

Taller dirigido a actores que participen en el proceso de casting.

Nombre: fundamentos para la creación e interpretación de personajes cinematográficos basados en los postulados de Bertolt Brecht.

Número de horas: 30 horas.

Modalidad: el taller se dictará en la modalidad educación asistida por tecnología en una plataforma de zoom o de meet y tendrá algunos encuentros presenciales con los participantes. La modalidad permite exponer la teoría y plantear ejercicios prácticos de actuación o de experimentación frente a la misma cámara de la computadora o el celular del participante.

Descripción: El Taller busca entregar herramientas prácticas, teóricas, críticas y reflexivas para la construcción de personajes cinematográficos y su interpretación ante cámaras, basados en las nociones de Bertolt Brecht.

Objetivo general: Formar al estudiante en la práctica reflexiva para construir personajes para cine y audiovisual, basados en los postulados de Bertolt Brecht.

Objetivos específicos: Formar al estudiante de artes escénicas en los conceptos básicos de la narrativa cinematográfica y su importancia en el arte de la interpretación actoral.

Contenidos:

Lenguaje audiovisual para el actor
Breves nociones sobre el concepto de teatro épico
El Distanciamiento
El Gestus
El Gestus Social
Los conceptos brechtianos trasvasados al cine. Formas y estilos.
El actor ante la cámara
El Modell
La investigación del entorno del personaje para crear el Gestus
Trabajo de mesa y creación de un personaje
La construcción del personaje: elección de los rasgos
Improvisaciones por analogía

Ensayos : Llevar el personaje ante la cámara para concretar su creación.

Puesta en escena final: Personajes durante el rodaje de una escena corta. Interacción entre actores y director. Desarrollar el personaje durante el rodaje. Mantener la unidad escénica.

Metodología:

- La metodología del taller comprende unas pocas clases magistrales por parte del profesor para fundamentar y familiarizar a los estudiantes de artes escénicas con el lenguaje cinematográfico y su importancia para la construcción del personaje y su posterior interpretación frente a la cámara.
- Otro aspecto de la metodología girará en torno al trabajo de mesa para la construcción y co-creación de personajes cinematográficos.
- Investigación por parte de los estudiantes sobre el Gestus del personaje que cada uno va a construir.
- Visualización de material audiovisual.
- Ejercicios de interpretación frente a cámara por parte de los estudiantes.
- Improvisaciones por analogía con personajes de la época de los 80.
- Trabajo final : Creación de un personaje de época de los años 80 en Medellín, por parte de cada estudiante.

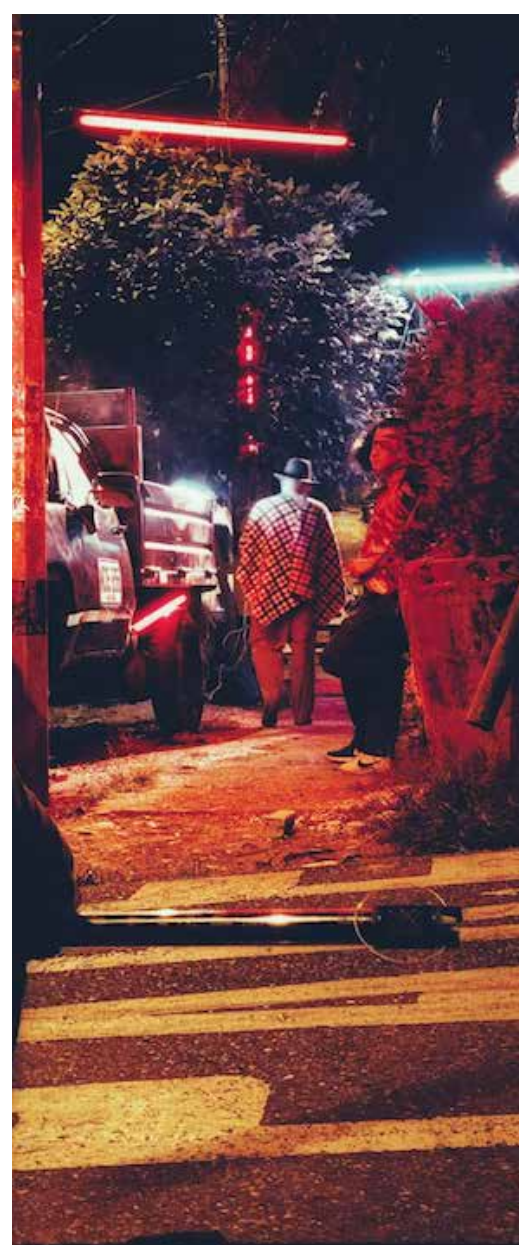
Bibliografía:

Escritos sobre teatro. Bertolt Brecht, Volúmenes 1 y 2.
El pequeño órgano para teatro. Bertolt Brecht. (1948)
Pavis, P. El Gestus brechtiano y sus avatares en la puesta en escena contemporánea. Revista ADE Teatro, N° 70-71, 1998.
Malonda. A. De cómo son usadas unas técnicas brechtianas para el actor de hoy. Revista ADE Teatro, N° 70-71, 1998.

Videografía: Ghost Dog. The Way of Samurai. Jim Jarmusch, 1999.
El hombre sin pasado. Aki Kaurismaki, 2002.
Pierrot el loco. Jean-Luc Godard, 1965.

Finalmente, el rodaje fue quizás la cumbre de la investigación y de las herramientas metodológicas que utilizamos. Como lo anoté en líneas anteriores, la investigación pretende aplicar los conceptos brechtianos a una obra cinematográfica por medio de la experimentación directa. El rodaje del cortometraje *El odio del padre*, fue utilizado como un laboratorio experimental en la que pude vivenciar directamente las operaciones que se deben llevar a cabo para lograr dicho trasvase a una obra audiovisual. Allí, la interacción con el equipo actoral y técnico, con el fin de pasar la visión de la película y sus componentes brechtianos, se puso a prueba después del diseño previo en las sesiones de trabajo de mesa y ensayos. El rodaje se convirtió en un campo de experimentación para comprender los postulados brechtianos y como traspasarlos al cine para mantener la unidad de la interpretación del Gesto escénico preconcebido y los demás componentes que se decidieron utilizar en la creación del distanciamiento y el Gestus.

Por lo tanto, fue vital allí la utilización de otra de las herramientas metodológicas que se implementó en la investigación: el diario de campo. En este se consignaron las diferentes actividades y hallazgos que se fueron presentando durante el proceso de preproducción y rodaje del cortometraje. Así mismo, este diario de campo tuvo un componente audiovisual. El rodaje fue registrado con una cámara de video. Los eventos allí registrados fueron fundamentales para enriquecer el diario de campo y para extraer datos relevantes en la construcción de conocimiento sobre el trasvase de los postulados brechtianos a una obra cinematográfica.



Fotos durante el Rodaje, 2022.



MARCO TEÓRICO

Los primeros pasos de la investigación-creación que he planteado, fueron encaminados a conocer a fondo los postulados de Bertolt Brecht, por un lado, y las diferentes maneras posibles para llevar dichas nociones a una obra audiovisual de cortometraje, por el otro. Se destacan dentro del trabajo teórico de Brecht, sus postulados sobre el teatro épico, desde donde se desprenden sus más grandes aportes revolucionarios a la dramaturgia universal: el efecto de distanciamiento y la noción de Gesto (Gestus). Comprender dichos conceptos es de vital importancia para la investigación, ya que son los pilares fundamentales para el posterior trasvase al lenguaje cinematográfico que se pretende en el cortometraje *El odio del padre*.

Escritos sobre teatro, es la principal obra de Bertolt Brecht en la que expone sus preceptos sobre el teatro épico, el Gestus, el distanciamiento y la construcción de lo que llama el personaje épico. En una serie de diálogos y escritos sobre su posición frente a cómo cree el autor que debe ser el teatro, entrega las principales acepciones de su poética. Brecht propone una verdadera revolución de la dramaturgia en la que el espectador debe ser un participante crítico y usar siempre la razón al momento de enfrentarse a una obra teatral.

La característica esencial del teatro épico reside quizás en que no apela tanto al sentimiento como a la razón de los espectadores. El espectador no debe identificarse con los personajes, sino discutirlos. (Brecht, 1927)

En este caso la palabra "épico" no hace alusión al heroísmo o a la grandeza, sino que es considerada como una categoría literaria que se distingue de la dramática. "Al hablar de un teatro 'épico', Brecht quería significar un teatro que no fuera excitante, 'dramático', lleno de tensiones y conflictos, sino más bien, lento, reflexivo, que diera tiempo a la meditación y a la comparación" (Gray, 1979)

Vislumbramos, de esta manera, la propuesta de una nueva poética que rompe con la identificación aristotélica de la dramaturgia y sienta las bases de su propia poética basada en la noción de distanciamiento.

Por otro lado, El Gestus es uno de los conceptos fundamentales que Bertolt Brecht desarrolla en su obra teórica, y es de especial interés para el

proyecto de investigación-creación que estoy proponiendo.

Encontramos en esta obra, además, conceptos acerca de la construcción de personajes que resultan fundamentales a la hora de emprender la creación de los personajes y la dirección de actores del cortometraje *El odio del padre*. En los apartados que dedica a este tema, Brecht expone la problemática que gira en torno a dicha construcción y ubica al actor en un plano diferente al de producir solo estados de ánimo:

El actor responsable domina un problema en particular: la representación de la vida en sociedad. (Brecht, 1927)

Brecht introduce un esquema en el cual traza las diferencias entre la forma dramática del teatro y la forma épica del teatro. Dicho paralelo comparativo permite observar la ruptura entre las dos formas de poética y deja clara su posición en cuanto a los preceptos dramáticos que defiende.

FORMA DRÁMATICA DEL TEATRO	FORMA ÉPICA DEL TEATRO
El escenario "corporiza" un hecho.	Lo narra.
Compromete al espectador en la acción y desaprovecha su actividad intelectual.	Lo transforma en observador, pero despierta su actividad intelectual.
Le posibilita sentimientos.	Lo obliga a tomar decisiones.
Le proporciona vivencias.	Le proporciona conocimientos.
El espectador es introducido a la acción.	Es situado frente a la acción.
Se trabaja con la sugestión.	Se trabaja con argumentos.
Se conservan las sensaciones.	Las sensaciones se llevan a una toma de conciencia.
El hombre se presenta como algo conocido de antemano.	El hombre es objeto de investigación.
El hombre es inmutable.	El hombre se transforma y transforma.
El suspenso se crea en torno al desenlace.	El suspenso se crea en torno al desarrollo.
Una escena existe en función de la siguiente.	Cada escena existe por sí sola.
El desarrollo es lineal.	El desarrollo es curvilíneo.
Natura non facit saltus.	Facit saltus.
El mundo tal cual es.	El mundo tal como será.
Lo que el hombre debería ser.	Lo que el hombre debe ser.
Sus instintos.	Sus motivos.
El pensamiento determina el ser.	El ser social determina el pensamiento.

(B. Brecht, 1927)

GESTUS

Desde sus trabajos sobre el teatro épico, Bertolt Brecht planteó la noción de Gestus, como uno de los pilares fundamentales de sus propuestas dramáticas y es de especial interés para el proyecto de investigación-creación que estoy proponiendo.

Por Gestus debe entenderse un complejo de gestos, ademanes y frases o alocuciones que una o varias personas dirigen a una o varias personas. (Brecht, 1927)

El Gesto se consigue por medio de un proceso riguroso de observación. La investigación es fundamental para crear el Gesto. Bertolt Brecht plantea al respecto que nada que no haya sido investigado debe ser mostrado al espectador. (Brecht, 1927).

El director, nos dice Brecht, debe reunir información tanto acerca de la época en la que se origina la acción como sobre su propia realidad social. (Pavis, 2012)

En palabras de Patrice Pavis: Hoy podríamos también llamar el Gesto como el "discurso de la puesta en escena" o de la "estructura de la representación" sin, no obstante, insistir, como lo hace Brecht, en el carácter físico (gesto y actitud) de estas relaciones con el público. (Pavis, 2012)

Podríamos establecer como componentes integrantes de la noción de Gesto, entre otras: el entorno, gestualidad, historia del personaje, puesta en escena, vestuario, mentalidad de la época en la que interactúa el personaje.

Extractar la fábula o transmitir el Gestus apropiado no significa descubrir una fábula universalmente

descifrable, escrita de una vez dentro del texto. Al buscar fuera de la fábula, el lector y el director expresan sus propias visiones sobre la realidad que quieren representar. (Pavis, 2012)

Estas anotaciones que hace Pavis en sus estudios sobre la obra de Brecht, se convierten en una guía para la comprensión de sus postulados y al mismo tiempo encaminan la búsqueda creativa de la investigación en el momento de la creación de la puesta en escena y la creación de los personajes que han sido esbozados previamente en el guion del cortometraje.

EFFECTO DE DISTANCIAMIENTO

En el desarrollo del teatro épico y del Gesto, Brecht plantea además, la noción de distanciamiento:

El distanciamiento busca romper la ilusión del realismo para que el espectador se dé cuenta que existe una posibilidad de cambio (Brecht, 2010: 34).

Dittus, en su artículo El personaje brechtiano en el novísimo cine chileno, explica de la siguiente manera la noción de distanciamiento:

El método brechtiano busca mostrar al personaje a partir del reflejo de su conciencia histórica, el contexto social y las contradicciones biográficas que lo acercan a un realismo caricaturesco con el fin de romper la ilusión. Los personajes se integran en rupturas narrativas y quiebres concebidos según el modelo del distanciamiento. Las palabras y acciones de los mismos buscan instalar la sensación de que el discurso del dramaturgo no está al servicio de las emociones sino de la comprensión crítica y reflexiva de una realidad social (Dittus, 2016)

Más adelante, continúa:

El distanciamiento busca romper la ilusión del realismo para que el espectador se dé cuenta que existe una posibilidad de cambio (Brecht, 2010: 34). Ese rol reflexivo es medular en el modelo brechtiano y sostiene todos los conceptos asociados al denominado teatro épico. Mientras el realismo busca generar la idea de que las cosas son así, el distanciamiento nos invita a pensar en que las cosas son así, pero podrían ser de otra manera. Así, se busca desenmascarar la ilusión del realismo en escena. El distanciamiento es necesario para que algo pueda comprenderse, ya que cuando todo es obvio, se renuncia a cualquier posibilidad de comprender. (Dittus, 2016)

La comprensión a cabalidad de los anteriores postulados forman parte integral y vital de la investigación. Particularmente, en el cortometraje *El odio del padre*, me interesa el hecho de experimentar y tratar de aplicar estas teorías con el fin de vivenciar en cuerpo propio la creación del Gestus de un personaje y del efecto de distanciamiento desde el personaje y la puesta en escena misma y llegar a saber cómo hacerlo posible o no. El distanciamiento se puede abordar desde diferentes ámbitos por los cineastas. Desde la simplificación de la puesta en escena, la propuesta del montaje y la interpretación de los actores. Asuntos que trataré de aprehender durante la investigación documental y desde la producción del cortometraje.

Las nociones de Gesto y distanciamiento son susceptibles de ser aplicados al cine y varios directores las han utilizado para crear sus puestas en escena y para plantear la interpretación de los personajes, por parte de los actores.

Las indagaciones preliminares me han llevado a identificar a algunos de los directores que utilizan las técnicas brechtianas. Entre ellos se destacan Jean Luc Godard, Rainer Wender Fassbinder, Michael Haneke, Lars Von Trier, Jim Jarmusch y Aki Kaurismaki. En el ámbito de la producción cinematográfica latinoamericana, he descubierto algunas películas del llamado novísimo cine chileno. A saber, dichas películas son: *Gatos viejos*, *Lucía y el cielo* y *La tierra y la lluvia*. (Dittus, 2016)

A su vez, el investigador chileno Vladimir Rosas, identifica la película colombiana *Agarrando Pueblo*, de Carlos Mayolo y Luis Ospina, como un falso documental en el que se han aplicado claramente estrategias brechtianas en su filmación.

Anotado lo anterior, es preciso explorar los conceptos de Bertolt Brecht acerca de la creación y construcción del personaje

La pregunta general que he planteado en un apartado anterior ¿Cuáles son las operaciones que debe llevar a cabo el director para aplicar los postulados sobre el Gesto brechtiano, para ser usados como herramienta en la creación de personajes en el proceso de dirección de actores del cortometraje de ficción *El odio del padre*? Comienza a tener visos de una posible respuesta en la tesis titulada ***De la teoría teatral a la representación cinematográfica: trasvase del***

distanciamiento brechtiano al film *Idioterne*, de las uruguayas Emilia Asteggiante Brovia y Melanie Catán Raviski. Citan en su trabajo el siguiente párrafo que resulta importante para mi investigación:

En el ensayo *Counter-cinema: Vent d'Est* (El contra-cine: Vent d'Est, Peter Wollen, 1972), se presenta la noción de contra-cine en base a la teoría teatral brechtiana. El contra-cine se ubica en el extremo opuesto al cine dominante, y contradice su modelo hegemónico de realizar películas (Gómez Tarín, 2005). Por lo anterior, es de vital importancia adentrarse en las teorías del contra-cine y comenzar a identificar sus características.

Asteggiante y Catán traen a colación las siguientes citas que brindan un primer acercamiento: Opuesto a los aspectos definitorios del cine dominante y con un estrecho vínculo conceptual con el teatro épico, el contra-cine se caracteriza por:

- a) la "intransitividad narrativa", que interrumpe el flujo de la narración (por ejemplo: mediante el montaje discontinuo o dividiendo el film en capítulos), produciendo un espectador activo que debe re-enfocar continuamente su atención (Wollen en Braudy & Cohen, 2004, p.528).
- b) el "extrañamiento" del espectador ante la película, que no puede identificarse con la escena y los personajes ya que éstos son "incoherentes, fisurados, interrumpidos, múltiples y autocríticos³¹" (Op.cit., p.527);
- c) la "evidenciación" de los mecanismos de la película, que se muestran visibles y explícitos ante cámara, afirmando al espectador que se encuentra ante una representación cinematográfica;
- d) la "diégesis múltiple" que propone la presencia de varios universos heterogéneos: "en vez de un único mundo narrativo, existe un entrelazamiento y una combinación de una pluralidad de mundos³²" (Op.cit., p.529);
- e) la "apertura", que incentiva los finales abiertos y la intertextualidad, cuyas citas "operan para proveer un plus en el significado, (...) un bonus para aquellos que comprenden la alusión³³" (Op.cit., p.529);
- f) el "displacer" que genera la película en el espectador, que no pretende satisfacerlo sino provocarlo y cambiarlo (Op.cit.);
- g) el último aspecto, la "realidad" de la puesta

en escena, que tiene como búsqueda la representación de la vida real y de la autenticidad, rechazando la ficcionalidad y la utilización de escenografías construidas especialmente.

El contra-cine se presenta fuertemente arraigado en las concepciones brechtianas sobre el teatro (Stam, 2001). Es definido como un cine rupturista que rompe con el flujo narrativo mediante diversas técnicas, como la asincronía y la interpelación directa al público (Op.cit.). Fragmenta y multiplica los relatos y permite la participación del espectador, que adquiere una actitud más consciente que inconsciente. Asimismo rechaza la clausura narrativa y devela los procesos de ficcionalización. (Asteggiante y Catán, 2016).

Lo anterior, entra en un diálogo pertinente con el cortometraje que dirigí. La historia del cortometraje *El odio del padre* y la puesta en escena que logré construir, van encaminadas por los rumbos de un cine que se aleja de la narración hegemónica. Ya desde el guion se vislumbra un personaje principal fisurado y lleno de contradicciones. Por otra parte, el final es completamente abierto y no le entrega al público asuntos conclusivos.

CULTURAS JUVENILES

¿Por qué hay un apartado sobre culturas juveniles en este proyecto? "Nada que no haya sido investigado, debe ser mostrado al público" decía Bertolt Brecht a sus actores. (Pavis, 2012)

El proceso de investigación creación que he emprendido, está encaminado a la construcción de un personaje para un cortometraje que pertenece a una cultura juvenil en torno al rock, del sector noroccidental de Medellín, en el periodo comprendido entre los años 1980 a 1985. Por lo tanto, es necesario explorar las dinámicas juveniles y a qué se vieron enfrentadas con la sociedad de la época y sector mencionados.

Abordar los estudios culturales que se dedican al estudio de las culturas juveniles, resulta bastante útil para la investigación y para el proceso de identificación y creación del Gestus del cortometraje. En ningún momento la investigación busca crear teorías en torno a las culturas juveniles. Se pretende explorar en este ámbito, con el fin de conocer a fondo los conceptos que desarrollan este tipo de estudios sobre el material humano, desde lo social y vivencial, del que estarán compuestos los personajes del cortometraje

y la época en la que este se desarrolla. Ludo: cultura juvenil. Padre: institución familia. Celador: institución sociedad.

En el apartado de culturas juveniles, es preciso identificar y determinar los conceptos que atañen o son útiles a la investigación en cuanto a la construcción de los personajes. Sobre todo en la construcción de Ludo, el personaje principal del cortometraje. Lo existencial, lo estético (creación), la construcción de subjetividad, los consumos culturales, prácticas, ritos, control social entre otros, son las dimensiones a las que se enfrenta una exploración sobre culturas juveniles.

Antes de entrar de lleno en materia, quiero anotar que esta investigación toma distancia del estudio de las culturas juveniles desde la perspectiva de la psicología. En la exploración bibliográfica, se han encontrado textos que hablan de la influencia de la música en las culturas juveniles de Medellín, pero desde un enfoque psicológico que no interesa a esta investigación. Como ya lo he aclarado antes, a esta investigación le atañen las perspectivas desde los estudios culturales. Los estudios desde la perspectiva psicológica, analizan las conformaciones juveniles contestatarias más como una etapa a superar. Estoy de acuerdo con los autores que están en contra de este tipo de abordajes. Yo mismo pertencí a una cultura juvenil y los abordajes que hablan de la rebeldía sin causa y pasajera dejan de lado la complejidad de las dinámicas de la construcción y la creación que los jóvenes plantean cuando pertenecen a una cultura juvenil.

La perspectiva psicológica nos presenta a niños y jóvenes como seres culturalmente incompletos que solo a través de su paso por diversas etapas biológicas, niveles de desarrollo e instancias de socialización logran la racionalidad y plenitud atribuidas a los miembros adultos de la sociedad. (Marín, Muñoz, 2002)

Los autores llaman la atención sobre la ubicación cuestionable del joven en un proceso de aprendizaje social que conlleva a una especie de reconocimiento del adulto como arquetipo humano.

Las culturas juveniles que me he propuesto explorar son las que se han creado en torno a la música. Concretamente, a la música Rock y algunas de sus vertientes: Hard Rock, Heavy Metal, Metal, Punk y Hard Core. Estilos musicales que

fueron abrazados por algunos grupos de jóvenes de la ciudad y que tuvo un particular desarrollo y auge en la zona Nor occidental. Esta delimitación se hace debido a las características del personaje que protagoniza la historia del cortometraje El odio del padre: un rockero joven del noroccidente de la ciudad de Medellín.

El concepto de culturas juveniles surge después de una serie de estudios sobre juventudes alrededor del mundo, en los que se ha denominado a los grupos conformados por jóvenes en torno a dinámicas de contracultura, por lo general asociadas a algún tipo de música, y que dependiendo del enfoque o del autor, fueron adquiriendo diferentes denominaciones. Así, los autores Marín, Muñoz (2002) reseñan: podemos encontrar algunas de estas designaciones como: subculturas, desviaciones sociales, tribus urbanas, nuevos movimientos políticos. Sin embargo, en el libro Secretos de Mutantes, música y creación en las culturas juveniles, Marta Marín y Germán Londoño llaman la atención sobre ciertos inconvenientes que surgen con dichos apelativos y abiertamente se apartan de ellas. Entre los inconvenientes que ellos identifican en estas versiones, están el hecho de situar a algunas subculturas como Los teds, los rockers y los mods en el mismo rango de los homosexuales, los hooligans y los drogadictos, como lo hacían los estudios sobre subculturas en la Gran Bretaña de los años 70. O la crítica que hacen a los enfoques esencialistas sobre la generación de subculturas entendidas como "una solución común para dos necesidades contradictorias: la necesidad de crear y expresar autonomía y diferencia con los padres (...) y la necesidad de mantener identificaciones parentales". (Marín, Muñoz, 2002)

Las culturas juveniles, creemos nosotros, no se pueden entender así: no son estáticas ni rígidas; no se confinan a su génesis; son creación de sus miembros, se transforman, son apropiadas, desfiguradas o reconstruidas, y los jóvenes pasan de una a otra, no de un modo funcional -para resolver sus problemas- sino más bien en términos de "comunidades emocionales". (Marín, Muñoz, 2002)

Unas líneas adelante, agregan:

Y las culturas juveniles, además de hacer resistencia simbólica, lucha contrahegemónica y defensa de espacios culturales con autonomía relativa, son capaces de hacer presencia desde la diferencia, de vivir como "outsiders" en las

fronteras mismas de la delincuencia, la bohemia y la negación de la norma, en coherencia con la creatividad radical de sus vidas. (Marín, Muñoz, 2002)

En cuanto al enfoque que se refiere a las culturas juveniles como tribus urbanas, los autores plantean:

La hipótesis central de este segundo enfoque parece apuntar a la idea de que los jóvenes tienen problemas de identidad y que su tratamiento requiere un espacio seguro y protector (Marín, Muñoz, 2003)

Marín y Muñoz encuentran ciertos problemas en las teorías sobre situar a los grupos de jóvenes en la categoría de tribus urbanas debido a que autores como Tornero describen pulsiones gregarias dentro de estas figuras asociativas. Al no compartir lo del gregarismo, tercian de la siguiente manera:

Reflexiones como estás, pueden dejar la sensación de que se está hablando de párvulos indefensos, de los famosos "sujetos en riesgo" -típicos de los proyectos de cooperación internacional- que flotan en el vacío, incapaces de actuar por sí mismos. (Marín, Muñoz, 2002)

Una vez más, toman distancia de las teorías y plantean otras maneras de enfocar los estudios sobre juventudes:

Preferimos asumir el enfoque de la construcción de subjetividades individuales y colectivas, en medio de condiciones difíciles, e incluso adversas, las cuales, siendo determinantes, no inhiben su capacidad creativa. (Marín, Muñoz, 2002)

En lo que concierne a los enfoques que identifican a los grupos de jóvenes como nuevos movimientos políticos, los autores tienen su propia perspectiva y señalan:

Las culturas juveniles no coinciden estrictamente con instituciones políticas; son mucho más que eso, a veces algo indeterminado, difuso y ambivalente, sin norte ni orden institucional. (Marín, Muñoz, 2002)

Rescato el siguiente párrafo como complemento:

Al sujeto contemporáneo no solo le cabe liberarse, sino también crearse, y en ese proceso definir prácticas de libertad, es decir, formas aceptables de existencia. (Marín, Muñoz, 2002)

Una de las académicas más importantes que ha dedicado su trabajo al estudio de las culturas juveniles en América Latina, es la mexicana Rossana Reguillo. Investigadora y autora fundamental en este tipo de estudios culturales, Reguillo nos lleva de la mano por los caminos turbulentos de las culturas juveniles.

Culturas juveniles: hace referencia al conjunto heterogéneo de expresiones y prácticas socioculturales juveniles. (Reguillo, 2000)

Por lo tanto, si se habla de expresiones y prácticas socioculturales, de alguna forma se está hablando de creación. De esta manera, la discusión académica continúa cuando nos acercamos a otros aspectos relevantes de las culturas juveniles: estética y estilo.

La discusión se plantea en la medida en que unos autores hacen una equivalencia entre estética y estilo y otros separan los términos y los describen como dos asuntos diferentes.

"Generalmente la estética está asociada a la forma de vestirse de los grupos de rock favoritos de la comunidad juvenil de pertenencia." (Garay, 1996)

Cuando se refieren al enfoque de Adrián Garay, Marín y Muñoz refutan:

Al estilo generalmente lo entienden como el conjunto formado por la vestimenta, el corte de cabello y los accesorios (...) Desde perspectivas similares, "moda" y "look" serían la estética de los jóvenes. Una estética que, en consecuencia, se ofrece como marca visible de las diferentes "adscripciones identitarias" y que los jóvenes asumen cuando quieren formar parte de tal o cual identidad (Marín, Muñoz, 2002)

Rossana Reguillo, por su parte, sugiere un enfoque que va por la línea de lo que ella llama "socioestética" y escribe lo siguiente:

El vestuario, el conjunto de accesorios que se utilizan, los tatuajes, y los modos de llevar el pelo se han convertido en un emblema que opera como identificación entre los iguales y como diferenciación frente a los otros.

No se trata solamente de fabricarse un "look" sino de otorgar a cada prenda una significación vinculada al universo simbólico que actúa como soporte para la identidad. Puede decirse, sin exagerar, que no existen identidades juveniles que no reinventen los productos ofertados por el mercado para imprimirles a través de pequeños

o grandes cambios, un sentido que fortalezca la asociación objeto-símbolo-identidad. (Reguillo, 2000)

Desde el ámbito local de Medellín, y basada en su investigación Culturas juveniles urbanas contemporáneas, la investigadora Ángela Garcés Montoya, afirma lo siguiente en su artículo Identidad fragmentada... identidad performativa: del estilo a las culturas juveniles.

Las culturas juveniles urbanas se van configurando como espacios de identidad y socialización de jóvenes para jóvenes, se fortalecen con el debilitamiento de los mecanismos de integración tradicional (escuela, familia, trabajo, religión) y el descrédito de las instituciones políticas. En este contexto adquieren relevancia los estudios culturales urbanos, donde los jóvenes aparecen como sujetos y grupos productores de cultura, por sus maneras de entender y asumir el mundo. (Garcés, 2003)

Volviendo a Marín y Muñoz, los autores también cuestionan las posiciones que catalogan a los jóvenes como simples bricoleurs y a las que proponen la homología porque consideran que son posiciones simplistas dentro de las complejidades que plantea la creación de sí.

Hacer de la propia vida una obra de arte. Prácticas de autoformación del sujeto. Hacerse a sí mismo. Interés por la forma como el sujeto se constituye activamente. Sujeto experimental. Y obviamente, tras el telón, la idea de que el ser no es algo dado, el rechazo de una teoría a priori del sujeto. (Marín, Muñoz, 2002)

Más adelante, reflexionan sobre uno de los aspectos más importantes que plantean las culturas juveniles en sus devenires de la creación, en sus prácticas y en sus búsquedas y afirman sobre la práctica de sí:

Es en definitiva, la práctica reflexiva de la libertad. No se trata entonces de un simple problema de liberación sino de la "definición de prácticas de libertad necesarias para que (un pueblo) o sociedad o individuo puedan definir formas válidas y aceptables de existencia o formas válidas y aceptables en lo que se refiere a la sociedad política. (Marín, Muñoz, 2003)

Estos conceptos sobre la construcción de la libertad, se convierten en piedra angular para la construcción del personaje principal del cortometraje El odio del padre y para la

investigación que he planteado. Resalto un interrogante que se hacen Marín y Muñoz:

¿En qué punto la "creación de sí" deja de ser beneficiosa o aceptable para la sociedad en general? (Marín, Muñoz, 2003)

El interrogante deja entrever que se presenta una confrontación entre las culturas juveniles y la sociedad y el entorno en las que se desenvuelven. Confrontación que se convierte en motor que dinamiza y pone en marcha sus prácticas culturales.

De igual manera, se evidencian en estos primeros acercamientos académicos a las culturas juveniles, elementos cruciales con los cuáles es posible entablar un diálogo que me ayude a identificar en estos estudios culturales los conceptos clave que enriquecerán la investigación y por lo tanto el conocimiento necesario para la construcción de unos personajes con los suficientes matices que le den por lo menos cierta solidez. Para poder ser mostrados de manera debida y nos permita tanto a director como a actores, elaborar una carta de navegación convincente para darnos a la creación. Además, por ese mismo camino nos puede llevar a la propuesta de una puesta en escena con carácter y creatividad. Conocer estos elementos le brinda un buen piso conceptual a la investigación y a la posterior actividad de creación cinematográfica.

Los primeros conceptos o por lo menos palabras clave que destaco son, entre otras: construcción de subjetividades, resistencia simbólica, lucha contrahegemónica, outsiders, diferencia, negación de la norma, libertad, creación, formas aceptables de existencia, creación de sí. Existir y crear esa existencia a nuestro modo, era lo que buscábamos, sin ser conscientes, los nativos de las culturas juveniles. Era algo que hacíamos y ya. Era como si estuviera metido en nuestro espíritu, tan inquieto y vibrante por aquellos días. Debo recordar que también estoy tratando de identificar, si es que esa es la palabra indicada, las huellas de la mentalidad de una época y de un grupo de jóvenes determinados.

Para finalizar este primer acercamiento a las culturas juveniles en torno al rock, es preciso delimitar qué tipo de rock o variantes son las que se van a tener en cuenta en la exploración.

Diferentes autores aceptan que en este sentido,

las culturas juveniles son permeables a los consumos culturales. La música es el producto cultural más importante en las culturas juveniles y es en torno a ella que se construyen verdaderas comunidades y formas de creación de la existencia. Cabe recordar que esta investigación tomará en cuenta las siguientes vertientes del rock: Hard Rock, Heavy Metal, Metal, Hardcore y Punk.

En este sentido, se debe tener claro que los estudios sobre culturas juveniles en Medellín, se abordan por lo general de mitad de los años 80 en adelante. Encontramos referencia de los primeros años, 1980 a 1984, que fueron vitales para la conformación de las galladas en el noroccidente de la ciudad, en el libro *Mala hierba* de Carlos David Bravo.

Para esta investigación son vitales estos primeros años, porque las dinámicas juveniles que se presentaron durante este periodo, hacen parte de la construcción del Gestus de los personajes que pretendo construir.



Fotografías: Vicky Trujillo, en Festival Batalla de las Bandas, Medellín 1985.

LO EMPÍRICO.

Vivencias desde la militancia. Observación directa

Las galladas en los años 80 en los barrios del noroccidente de Medellín se conformaron en torno al rock duro de Black Sabbath, Led Zeppelin, Deep Purple, Budgie entre otros. Se configuró de esta manera la llamada segunda oleada del rock en Medellín. La investigación, en el aparte dedicado a las culturas juveniles, busca identificar de estas galladas sus prácticas, consumos musicales y de vestuario, mutaciones, ritos y formas de socialización con el fin de corroborar que sí emergieron como una cultura juvenil que problematizó las dinámicas sociales y culturales del sector en mención y que se produjo un enfrentamiento con el status quo del momento. Este enfrentamiento es una de las inspiraciones de las cuales surge el cortometraje El odio del padre.

1980 se puede identificar como el año de los inicios. Se empieza a consumir música rock. Esto genera cambios en lo cultural y deriva en un choque. Los niños son ahora adolescentes rockeros. Surgen los primeros parches. Se enfrentan las primeras luchas con la gente no rockera de los barrios, los adultos, la policía, la escuela. Choque con el control social que tratan de imponer:

Padres (La familia): Enfrentamientos al interior de la familia por el consumo de alcohol de los hijos o de marihuana, por llevar el pelo largo, por las prendas que usa, por la música ruidosa que escuchan los rockeros, por las costumbres licenciosas, por andar en gallada en las noches, porque es pecado esa música, porque es música de maricas y drogadictos. Porque los rockeros son revoltosos. Porque esa música va contra las buenas costumbres y la decencia. Porque los jóvenes rockeros están destruyendo su propio futuro.

El vestuario se transforma y produce una conmoción. En el aparte de una entrevista a Giovanni Rendón, bajista de la banda de punk P-Ne, que aparece en el libro Mala hierba: el surgimiento del punk en el barrio Castilla, Medellín, escrito por Carlos Alberto David Bravo, podemos leer lo siguiente:

...Cuando me empezó a gustar fue muy maluco porque en el colegio ya no lo quería a uno. Mandé a entubar todos los pantalones que tenía y ese fue el

acto más rebelde del mundo: pantalones bota tubo. Ya las señoras no me querían, las muchachas de la cuadra ya no conversaban conmigo. (Giovanni Rendón. Entrevista. 16 de enero de 2015)(David, 2019)

Destaco que en este choque cultural del que hablo, se presentan serios atropellos a las libertades individuales de los jóvenes. En estos atropellos intervienen instituciones que tienen fuertes raíces en la comunidad:

Iglesia: Durante las misas, los curas desarrollan sermones fuertes en contra del tipo de música que están escuchando los muchachos. Estos discursos persuaden de manera eficaz a los feligreses y provocan que los adultos se enfrenten a sus hijos rockeros.

Escuela: No se permite la entrada a la institución si algún joven lleva el pelo largo o tiene prendas rockeras. Persecución por la música que oyen. Argumentan que el rock los mal influencia y los pervierte y además pueden influenciar a los demás estudiantes.

Policía (Estado): La represión es constante y sistemática. Se manifiesta a modo de requisas permanentes (así sean menores de edad) en búsqueda de drogas o por simple sospecha. Disolución violenta de parches en las esquinas. Encarcelamientos por llevar el pelo largo. Disolución de los llamados sollis, bailes de rock en casas oscuras. Batidas. Golpes de bolillo. Los policías no podían ver un grupo de roqueros en la calle porque de inmediato procedían a requisarlos, a acosarlos y a hacerlos abandonar la calle. En otras ocasiones los subían a patrullas, los paseaban por las calles o los llevaban a un calabozo sin ningún motivo o bajo ningún cargo. El DOC era otro estamento estatal que perseguía y reprimía con violencia a los roqueros de aquellos barrios.

Familia-mundo adulto: Compuesto por gente que ha llegado del campo. Muy religiosos. Ven en las costumbres de los jóvenes rockeros decadencia, maldad y pecado. No aceptan que los jóvenes vayan por la calle o se parchen en las esquinas. Llamen a la policía constantemente por el ruido o por el miedo cuando hay un baile rock en su cuadra y han llegado muchos muchachos hasta allí. Simple intolerancia a la gente que se viste de manera diferente. Impera el prejuicio.

PRÁCTICAS

Escuchar música en parches que podrían ser casas, terrazas, esquinas del barrio, en los bosques urbanos y parques. Una costumbre que era una especie de ritual y cuando era fuera de las casas se escuchaba la música en grabadoras de pilas.

Se conformaron parches importantes en la zona: La Xolchi fue el primer parche rockero de la zona noroccidental, ubicado en el barrio Boyacá. Luego se creó el parche de las Palmas en la esquina de la calle 114 con carrera 75 del Barrio Florencia. Paralelo a estos, surgió un parche más pequeño en la calle 64 del barrio Boyacá. Con el tiempo, los tres parches comenzaron a interactuar.

Había otros parches en el barrio Doce de Octubre. Después, todo confluyó de alguna manera en el parche de Las Palmas en Florencia y allí se reunían todos los parches... allí cerca estaba la casa de Leti donde se organizaban *sollis* (bailes de rock en casas a oscuras). Algunas veces eran *parches* privados (solo invitados) otras veces eran *parches* públicos en los cuales se cobraba la entrada. En Florencia fueron famosos los *sollis* o notas en la casa de Leti y en la casa de Sergio Cejas.

Otra práctica muy importante era ir en gallada a ver películas de rock y asistir a los conciertos de rock que se celebraban en la ciudad.

Más adelante, se empezaron a conformar bandas de rock: Black snow que derivó en Excalibur y después en Danger.

Vestuario de aquella época: era una mezcla entre lo deportivo: baloncesto: tenis de bota Pro keds, camisetas ombligueras tipo baloncesto callejero gringo, camisetas de manga sisa. Motocross: camisetas de color amarillo, rojo, alusivas a marcas de motocross. Alpinismo: botas alpinistas Colorado de cordón rojo. una estética hippie: camisas hindúes de color con mandalas impresos o blancas con bordados, balacas, collares de barro, collares de vértebras de tiburón, collares de caracoles, collares de coral, collares marroco. Los pantalones bota campana dieron paso a los bluyines entubados y estrechos. Botines de cuero voltiao Florsheim. Cadena metálica con pasadores de montañismo utilizadas como llavero. Camisetas con estampados de grandes bandas de Hard Rock: Led Zeppelin, Black Sabbath, Van Halen, AC/DC...

Más adelante, la música cambió y la ropa colorida y hippie dio paso a la ropa negra, o al bluyín desteñido a manchas con límpido.

1981-1982 se percibe cierta consolidación. Se presenta un crecimiento de la horda rockera y lucha fuerte contra la sociedad de los barrios. Además, se vive una situación política y social delicada en Colombia que estaba bajo el Estatuto de seguridad, decretado por el gobierno, que incide en la represión por parte de la policía.

1983-1984 en estos años comienzan ciertas mutaciones. La música cambió y la ropa colorida y hippie, dio paso a la ropa negra o al bluyín desteñido a manchas con límpido.

Otros estilos musicales como el Metal empiezan a incursionar, por lo tanto, las culturas juveniles de la zona se comienzan a dinamizar en cuanto sus prácticas.

Como lo he manifestado en párrafos anteriores, las exploraciones sobre los conceptos teóricos acerca de las culturas juveniles y las observaciones obtenidas desde mi posición como nativo de una cultura juvenil, estarán encaminadas a los aspectos creativos en lo que tiene que ver con la creación del Gestus social del cortometraje El odio del padre, ya que esta es una investigación para la creación.

EL AGUA VIENE SUCIA DESDE LA TOMA O UN ACERCAMIENTO A LA CULTURA JUVENIL ROCKERA DEL NOROCCIDENTE DE MEDELLÍN

JOSÉ FERNANDO: Si te acordás de esta historia?

INVESTIGADOR: ¿Cuál?

JOSÉ FERNANDO: Cuando nos cogió la policía.

INVESTIGADOR: Pero cuándo... (y pienso en mis adentros: ¿Cuál de todas esas veces?)

JOSÉ FERNANDO: Nos metíamos a las mangas de la Carlos Holguín a coger buchonas. Que buchonas eran renacuajos... Nos metíamos a las mangas de la Policía, pero éramos unos niños y llegó la policía y nos cogió a todos y nos llevó para el interior del comando de policía, nos desnudó a todos y nos bañaron a todos. Que yo me puse a llorar y mi hermano menor se burlaba de mí porque yo estaba llorando. Yo me sentía indignado, violado, pues vulnerado en todo. Nos salvó que apareció por allá el comandante de toda la Carlos Holguín, un mayor,

y ese man nos salvó, pero yo no sé qué iba a pasar con nosotros allá. Desnudaron a todos los niños y nos bañaron con unas mangueras para que no nos volviéramos a meter. (J.F.Gil, 2021. Comunicación personal)

Así comienza José Fernando Gil esta charla. Fue mi amigo de toda la infancia y la adolescencia en el barrio Boyacá. Además, somos primos segundos y esto nos mantuvo unidos en nuestras andanzas con el rock. No nos veíamos desde los años 90, desde que cada uno emprendió su carrera profesional y familiar por su propio rumbo.

El director, nos dice Brecht, debe reunir información tanto acerca de la época en la que se origina la acción como sobre su propia realidad social. (Pavis, 2012)

Bajo esta premisa, la presente investigación abordó el tema de las culturas juveniles en el noroccidente de Medellín. También me veo obligado a decir que lo que se leerá a continuación, acerca de la identificación del Gestus social de la cultura juvenil rockera del noroccidente de Medellín entre los años 1980 a 1985, está construido mayormente por el análisis propio, fruto de mis observaciones directas y debido a que fui integrante activo de dicha cultura juvenil durante la época mencionada (aún lo soy) y de entrevistas diálogo hechas a algunos de mis amigos que hacían parte de mi gallada y de los parches rockeros que solíamos frecuentar en los años 80.

No me hables de la guerra, cuéntame la historia de un soldado, dice Rabiger (1997)

La identificación del gesto social de la cultura juvenil rockera del noroccidente de Medellín en los años 1980 a 1985, es uno de los objetivos de la presente investigación. Como se ha anotado con anterioridad, dicha identificación tiene como fin dar piso sólido a la construcción de los personajes del cortometraje El odio del padre. El Gesto social es una noción indispensable para un producto audiovisual basado en los preceptos de Bertolt Brecht en la construcción de personajes y la puesta en escena.

La historia del cortometraje fue escrita basada en una vivencia propia. Ludo, el personaje principal, es un joven rockero de los años 80. Sin saberlo, Ludo pertenece a la cultura juvenil que nació en los barrios con la entrada del rock duro a los oídos de muchos de los preadolescentes y adolescentes



Foto archivo personal Héctor.



Archivo personal Patricia Hernández.

que vivían allí con sus familias.

El trabajo investigativo para crear el personaje, materializarlo después de escrito el guion y darle vida en la puesta en escena, se orientó a la búsqueda y análisis de historias de vida de algunos personajes que fueron o fuimos protagonistas de la aparición de esta cultura juvenil en la zona noroccidental de la ciudad. Por ello, la frase de Rabiger toma sentido y toma forma como punto de partida e inspiración para la estructuración de este capítulo.

SERGIO: El rock es de las entrañas, del abdomen, de los intestinos ¿si me entendés? Es primitivo... ..Yo creo que siempre he sido muy orientado hacia las cosas de las entrañas o de la sexualidad o no sé qué mierdas, así que no es raro de que cuando llegó el rock, güevón, me diera donde era porque tenía la frecuencia de lo que yo he vivido... ..así que no es raro que el rock, cuando llegó, compaginara con mi forma de ser. (S. Giraldo, 2021. Comunicación personal)

Sergio Giraldo es uno de los primeros rockeros de la zona. Hizo parte del primer parche rock que se creó por generación espontánea en una esquina del barrio Boyacá, el parche de la Xolchi. Así le llamaban porque quedaba cerca de una panadería famosa que se llamaba Xolchimilco(sic). Este parche fue la principal referencia para los rockeros que fueron apareciendo en los barrios del noroccidente.

Comencemos a reconocer el universo. Florencia,



Foto archivo personal Hugo Londoño.

Santander, 12 de Octubre, Boyacá, Girardot, Las Brisas, Pedregal, Toscana, Castilla. Límites con los barrios París, Barrio Nuevo y Las Cabañas que pertenecen al municipio de Bello. Los barrios del noroccidente de Medellín. Allí, los niños de los años 70 vivían una vida aparentemente apacible. En este contexto de una ciudad casi rural en dicha zona, jugaban a los pistoleros, se enfrentaban en partidos de fútbol casi interminables en las calles o en las mangas, pescaban peces pequeños con un costal y nadaban en los charcos de quebradas cercanas, hacían excursiones a las arboledas de mangos de las fincas de los alrededores, construían chozas con las ramas de los altos pastizales. Los caballos del Escuadrón de Carabineros pastaban en las mangas. Algunos barrios como Boyacá y Girardot están rodeados por una zona industrial que alberga trilladoras de arroz, la fábrica de embutidos y carnes frías Zenú, textileras, una planta de abonos, la Feria de ganados de Medellín, una enorme escuela de La Policía y el Escuadrón de Carabineros. Los barrios estaban habitados, en su mayoría, por gente que había llegado del campo unos años antes. Gente obrera, personas desempleadas, comerciantes no muy adinerados, estudiantes, familias de policías y muchas niñas y muchos niños. Algunos hippies parchaban en una esquina del barrio Florencia. Allí escuchaban música rock, tomaban puñados de pastillas tranquilizantes y fumaban marihuana. Otro grupo de hippies hacía sus fiestas al lado de mi propia casa. Así transcurrió la niñez de quienes más adelante pasamos a conformar las hordas de rockeros que caminamos las calles de ese sitio apartado del centro de una Medellín que empezaba a crecer con cierta furia.

INVESTIGADOR: Pero después pasó algo, crecimos un poquito Y qué pasó, llegó el rock. ¿Vos te acordás por qué empezaste a escuchar rock?

JOSÉ FERNANDO: Nosotros éramos un grupo muy unido con una mentalidad diferente, porque la regla general era el vallenato, pero ese no era el perfil de nosotros. Una vez del colegio me invitaron a un baile en Barrio Nuevo y pusieron una canción de Led Zeppelin y todo el mundo empezó a bailar rock y yo no tenía ni idea de eso. Yo lo que hice fue pararme a mover la cabeza como un condenado, como un loco. Yo decía me voy a caer, pero no me puedo caer delante de esta gente, yo me marié (sic), ¿yo qué voy a hacer? Ah no, entonces yo creía que era el más sollado y me había metido una mariada la cosa más impresionante. Esa fue mi primera experiencia con el rock y de ahí empezamos. Cada uno por su lado se fue metiendo en el cuento del

rock. Y nos fuimos volviendo como especializados, en saber de música, en experimentar. Yo me acuerdo que las mamás decían que eso era música del demonio, que eso al revés sonaba el demonio, entonces cogíamos en el tornamesa y devolvíamos los LPS a ver si sí, hasta que nos encontramos uno que sí decía de verdad... pero en lugar de asustarnos, antes nos gustó más. Yo creo que el tema que ser más del demonio, era que nos hacía especiales, que éramos especiales. (J.F. Gil, 2021. Comunicación personal)

Giovanny Rendón es el bajista y miembro fundador de la Banda P-NE. Una agrupación Punk que tiene un gran recorrido en la escena de Medellín y de Colombia. Giovanny es mi amigo desde la adolescencia. Crecimos en el mismo barrio. Nos conocimos en la tropa 76 de los Scouts de Colombia, en un breve intervalo de tiempo en el que intentamos ser unos tipos decentes.

Giovanny tenía conflictos con su papá. Él mismo se consideraba un joven problema, no le gustaba mucho el estudio y la rebeldía fue siempre su camino. Estos hechos fueron estructurando o mostrando el perfil de alguien inconforme desde la niñez y no se sabía muy bien por qué. A lo mejor, por los rumores de que su papá no es su verdadero papá o porque su espíritu es diferente. Giovanny tenía la necesidad interna de crear su propio mundo.

GIOVANNY: Marica... es muy loco, porque si hay algo que ocurrió en la época de nosotros es que era una cotidianidad demasiado tranquila, pues relativamente tranquila porque generalmente como que el caos ocurría muy al interior del hogar con ciertas, digamos ciertas dificultades de cada familia tenía. En el caso mío, digamos que yo siempre tuve un conflicto serio con mi papá, porque mi papá no era mi papá. La persona que me crió no era mi papá y era muy loco porque yo siempre de niño tuve como una relación muy extraña con él. Tenía un sentimiento que yo no sabía por qué era. Lo loco era que de verdad que muchos vecinos me decían... Mis hermanos son más morenos y me decían que yo era hijo del lechero, así que yo vivía en tropeles, siempre entraba en tropeles con él y nunca supe por qué. Y eso me hacía ser de todas maneras un pelao de alguna manera problema en el hogar. Parte de eso también era que me llevaba como a retraerme mucho y lo que más me gustaba era... a veces me ponía a dibujar mucho, me distraía muy fácil viendo pasar animales, yo era una cosa como complicada, entonces tenía un déficit de atención muy bravo digamos en la escuela y todo ese tema. (G.Rendón, 2021. Comunicación personal)

Después de una carcajada, Giovanny continúa.

GIOVANNY: ...un día pasaron como dos cosas. Una es que mi papá como en el 76, llegó con una caja de discos y entre esa caja venía un disco de Sweet y ese disco de Sweet me enloqueció, que es donde está el Ballroom Blitz, que ese disco cuando lo puse... y a partir de ahí descubrí como un mundo nuevo a través del sonido... que lo loco es que ese mundo yo ya lo había vivido muy niño cuando vivíamos en La Toma, que bajaba con la abuelita. Mi abuelita trabajaba donde unas señoras dos cuadras abajo, una cuadra debajo de Bellas Artes... ... en esa casa ella trabaja. Ahí vivían unas señoritas muy fastidiosas que esas señoritas... (vigilante de La Villa interrumpe y nos hace evacuar el lugar) ...Las señoras estas eran unas señoras donde la abuelita trabajaba, donde ella cocinaba y hacía unas comidas muy bacanas, pues era muy experta haciendo postres y cosas y a veces hacía empanadas y nos tocaba bajar desde La Toma hasta allá caminando a llevar las empanadas y yo recuerdo mucho una vez un parche de hippies. Ese parche de hippies yo casi no llego con las empanadas porque me puse a verlos, me parecía muy loco porque claro estaba el olor de la bareta, se notaba lo libidinoso de las nenas, se sentía una cosa muy bacana y entonces yo me parchaba cada que bajaba... Le extrañó mucho a mi abuelita que me gustara llevarlas porque el parche mío era hacer la paraíta para mirar lo hippies. Entonces era muy loco porque luego, al poner ese disco de Sweet recordé mucho como esos sonidos también de guitarras estridentes y a partir de ese disco, digamos que pude hacer amigos con la gente del equipo de Chacharitas, había unos amigos... Martín y Ahicardo, que vivían por el Sena... Ellos también tenían como digamos el mismo gusto por el rock y terminamos haciendo intercambio. (G.Rendón, 2021. Comunicación personal)

Giovanny escuchó una canción de Sweet y le estalló la cabeza, además le llegaron a la mente los sonidos y las imágenes de los hippies de la Avenida la Playa que había visto hacía algunos años. Era su niñez, en los años 70. Giovanni vio al grupo de hippies que se reunía en La Avenida la Playa de Medellín. La sensualidad de las mujeres y los sonidos de la música lo cautivaron, pero de alguna manera aquello quedó como en suspenso. Lo que Giovanny vio y escuchó, fueron los vestigios de la primera oleada rock que había llegado a Medellín. Cuando Giovanny llegó al barrio Florencia, ya el agua venía sucia desde La Toma.

GIOVANNY: Yo recuerdo que más o menos ese disco fue más o menos en el 77, porque estábamos en la 110 y yo recuerdo muy bien la 110, guevón,

porque fue cuando Argentina quedó campeona del Mundial, eso fue en el 78 y ese disco yo lo escuché antes. (G.Rendón, 2021. Comunicación personal)

INVESTIGADOR: ...sí es que fue en esa época, 78-79, que nos metimos a ese mundo, porque también hubo como un tránsito de la niñez a cierta adolescencia, yo estudiaba en la escuela, yo estudiaba era en la Félix de Bedout cuando eso, porque me habían echado de la 7 de agosto. Yo estudié en el 78 en la Félix... y ahí es cuando uno empieza, uno ya había escuchado rock, pero lo que te pasó a vos que veías a los hippies en la Playa, yo los veía, yo no sé si te acordás de un parche de hippies que había en la farmacia Florencia, ahí que era una L grande, al frente de la carnicería Boyacá, era el límite entre Florencia y Boyacá y había un parche de hippies que todas las noches salían ahí a meter pepas a fumar bareta y a escuchar música y uno escuchaba eso... a mí también me llamaba mucho la atención esa gente... ...que eran peludos hasta la cintura, todos y no se veían sino de noche... ...Entonces, ese fue uno de los primeros contactos que nosotros fuimos teniendo con esta onda del rock pues que nos gustó, ya después fue que nos metimos, pero eso venía ya de antes sin saberlo... ...como una fascinación

INVESTIGADOR: ¿Qué pasó cuando escuchaste ese primer álbum de Sweet?

GIOVANNI: era muy loco porque a mí me daba como miedo ponerlo, me daba miedo ponerlo porque me tocaba ponerlo muy pasito y esperaba que mi mamá se fuera a hacer una vuelta y cada que podía lo ponía duro... lo ponía así lo más duro que podía, entonces eso era brutal, pero tenía siempre problemas con mis hermanos porque esa música no sé qué... la gente de la cuadra también decía qué es eso? ...entonces ya llegaban las señoras y decían vea, su hijo está poniendo una música toda maluca, toda rara y ahí empecé yo a sentir como un estigma en la cuadra, y ese estigma en la cuadra y ese estigma en la cuadra también fue como, no, a ese le gusta esa música rara, le gusta el rock, no sé qué... a partir de ahí, de verdad, fue como si hubiera perdido toda la inocencia...(G.Rendón, 2021. Comunicación personal)

Podemos afirmar entonces, que el rock se convirtió en aquel momento, en un detonante y en un pilar fundamental para el nacimiento de una cultura juvenil en los barrios del noroccidente de Medellín.



Foto archivo personal Hugo Londoño.

RESISTENCIA, UNA PALABRA ALUCINANTE

Siempre jalonando hacia el lado de la libertad, tratando de hacer su propio camino y no el que le dictan desde la familia o la escuela o las señoras del barrio o los otros jóvenes disciplinados y siempre obedientes, cómodos en casa y sin muchas ganas de camorra.

GIOVANNY: ...para mí esa música me generó mucho choque social en la misma cuadra y con ese choque social también fue que yo dije ah, me voy a dejar crecer el pelo, primer problema. Segundo problema, empezaron a entubar. Empezó a aparecer gente que entubaba los bluyines que siempre eran de bota ancha, entonces otro problema. A partir de ahí, ya empecé a conocer más música y ese disco me permitió que otra gente me prestara otra música. (G.Rendón, 2021. Comunicación personal)

Vemos así cómo comienza a surgir el concepto de socio estética del que habla Reguillo (2007). Un estilo que sugiere un acto creativo. Los jóvenes de la naciente cultura juvenil rockera, se rebelan contra la forma de vestir que sus familias les habían impuesto desde niños. La forma de vestir antes consistía de pantalones coloridos de bota campana, muy ancha, confeccionados con tela de terlete o de gabardina brillante. Les ponían

camisas de manga larga o corta y les obligaban a llevarlas con los faldones metidos entre la pretina del pantalón. Era la moda de los años 70 con fuertes influencias del hippismo. Mamá y papá se aseguraban de que sus hijos fueran a la calle o a la escuela muy ordenados y limpios. Era una especie de premisa que imperaba con un marcado arraigo en la mentalidad de las familias antioqueñas.

INVESTIGADOR: antes nos vestían de terlete...

FERNANDO: Sí, antes era de terlete, bota campana, camisas largas de puño largo, de flores. Mejor dicho, parecíamos un hippie de los 60, pero en medio de la rebeldía, toda esa comunidad que estábamos alrededor de esa música, empezamos a adoptar una moda, se impuso la moda, entonces éramos de bluyines bota tubo, que nosotros mismos entubábamos.

INVESTIGADOR: Hazlo tú mismo.

FERNANDO: Sí, cogíamos las máquinas de coser de las mamás y nosotros mismos entubábamos. A veces se nos iba la mano y no nos entraba la pierna, tocaba romper y vuelva y arme la cosa. El que se volvía más hábil era el que nos entubaba a todos. Y empezamos a utilizar botas. Las botas que hoy se utilizan por obligación en las plantas, de punta de acero, eran nuestra indumentaria. Pero además hacíamos unas cosas muy simpáticas, como todas salidas de la fila. Usábamos accesorios. Cadenas, pero no cadenas de oro, sino cadenas de perro. Un clavo de herrar lo volvíamos una cruz y nos lo colgábamos en la cadena de perro... (J.F.Gil, 2021. Comunicación personal)

Además del estilo de vestuario impuesto por papá y mamá, una vez el pelo les crecía un poco, los niños eran llevados a las barberías del barrio Guayaquil, donde les cortaban el pelo a la usanza de los años 50. Sí, era una mezcla bastante particular, ropajes casi hippies y pelo al ras. Las familias no aceptaban a los hippies que habían formado conglomerados en el centro de la ciudad y muchos menos a los que habían llegado a sus barrios y se reunían en una de las esquinas más visibles del sector. Lo anterior, lo proyectaban en la forma en la que obligaban a sus hijos a llevar el pelo. Por lo tanto, al integrar las galladas de rockeros, uno de los actos más acostumbrados de los jóvenes fue dejarse crecer la melena. Desobedecer la norma de casa era fundamental. Comienza así un desafío directo. De este acto surge entonces una ruptura cultural, que deja el campo abonado para que se presente una forma de lucha frontal, casi inconsciente, contra todas las instituciones: familia, escuela, iglesia, policía

y religión. Se evidencia la estética como un acto de creación aplicado en el cuerpo mismo de los jóvenes y como una forma de confrontación con la sociedad en la que están inmersos. Están o han crecido dentro de la sociedad, pero no quieren estar allí. Su estilo de vestir y de llevar el pelo dice otra cosa y la sociedad los quiere repeler y ellos quieren repeler a la sociedad que trata de encaminarlos a su redil.



Foto archivo personal Hugo Londoño.

Lo que la sociedad de aquellos barrios veía como una forma de desadaptación social, no era otra cosa que un grupo de jóvenes creando su propia forma de vida.

ANDRÉS KLAUS: Apareció la idea de que hiciéramos unos chalecos para identificarnos frente a los otros. Entonces los mandábamos a pintar, Cipriano creo que nos los pintó porque era muy buen dibujante y pintor en esa época... ..el chaleco más feo era el mío, que yo lo pinté, entonces me quedaron unas letras como redonditas, ya después lo cambié por otro. Ese era todo ese ritual de armarnos el chaleco de ir a las talabarterías a comprarnos los tachos, el cuero, qué cómo íbamos a hacer el chaleco, entonces que quién es modista por la cuadra o por el barrio. Todos íbamos creando ese chaleco, ese chaleco lo adornábamos. Me acuerdo que una de las cosas que era impajaritable, necesaria en el chaleco de los Ángeles metálicos, que además estaba mal escrito el nombre, lo pusimos en inglés: decía *Metallics Angels*, obviamente es un pésimo inglés. Me acuerdo que una de las cosas obligatorias, era que tuviera la banderita de Colombia... ..Eso era muy curioso, no era una suerte de reivindicación nacional, sino una idea de que éramos metaleros... lo que pasa es que en esa época era una mezcla de metaleros punkeros y aquí. Porque también había una cosa interesante

y es que nosotros veníamos de barrios populares.

Andrés se refiere al hecho de que su gallada, los *Metallics Angel* (sic) y su banda de Metal, llamada *Mierda*, empezaron a tener contacto con músicos de otros sectores de la ciudad como *Elkín Ramírez*(qepd) líder de la agrupación *Kraken*, quien afirmaba que ningún grupo de rock podía empezar a hacer música si no tocaba covers.

ANDRÉS KLAUS: Esa banderita de Colombia quería decir eso: muy interesante los que nos está llegando, pero también podemos hacer lo nuestro y ahí apareció la idea de formar el grupo.

Los chalecos, preferiblemente negros, lo que no era negro lo volvíamos negro porque teñir era una de las prácticas cotidianas... ..chaleco negro y pantalón entubado.

Y las culturas juveniles, además de hacer resistencia simbólica, lucha contra hegemónica y defensa de espacios culturales con autonomía relativa, son capaces de hacer presencia desde la diferencia, de vivir como outsiders en las fronteras mismas de la delincuencia, la bohemia y la negación de la norma, en coherencia con la creatividad radical de sus vidas. (Marín, Muñoz, 2002)

INVESTIGADOR: ¿Por qué crees que la sociedad de estos barrios reaccionó de esa manera contra los rockeros?

WILBERT RESTREPO ARENAS: es que este lado de acá, o digamos, la cultura paisa de esa época, era una cultura muy religiosa, muy cuadrículada, donde los hombres se comportan así, las mujeres así, ¿cierto? Llegar una persona a dejarse crecer el cabello, ponerse aretes, eso es de mujer, eso no está bien visto, a usted en la empresa no lo van a recibir, usted por qué escucha esa música de locos, entonces hay un choque inmediato. Cuando uno empieza a romper todo ese paradigma, cuando a uno la gente lo ve a uno diferente, la gente no apoya la diferencia, ni siquiera lo soporta, ni siquiera es flexible, inclusive ahora, sino que lo diferente lo ven como algo malo. Entonces era gente muy tradicional, y algo bien, bien, bien importante, que yo quiero resaltar ahí, es que en ese tiempo, las familias de todos estos barrios, ahí vivía el abuelo, los tíos, papá, mamá, entonces no había como la oportunidad de los matrimonios de ese tiempo de tener como ese espacio para criar a sus hijos con ciertos principios, con ciertos modales, si no que toda la familia, tíos, tíos abuelos y abuelos estaban opinando de cómo debía ser el comportamiento y la crianza de los hijos, entonces eso fue muy tremendo porque uno, con 50 años de diferencia

del abuelo y lo querían vestir a uno como el abuelo, sí, que el peinado como el abuelo, inclusive a uno lo llevaban donde el barbero al que iba el abuelo a motilarse (yo: y le hacían el guardabarros) claro el guardabarro, el corte argentino, compraban la ropa donde compraba el abuelo y los zapatos donde compraba el abuelo, entonces llegar ya uno y decir no, yo no quiero ponerme eso, pero por qué si tus tíos, tus abuelos, tus papás visten así y tú estás diferente.

INVESTIGADOR: eso era como una herejía, cierto?

WILBERT RESTREPO ARENAS: ichhhh, ponerse un pantalón botatubo, eso era de lo peor, de lo peor, y las vecinas diciéndole, oiga a su hijo qué le pasa, está en las drogas, su hijo por qué es así? Y esto y lo otro, su hijo es loco, su hijo por qué escucha esa música que no la entienden. Entonces era bien marcado por esa familia y por los vecinos, muy mal visto, muy mal visto. Entonces, digamos que esas familias grandes viviendo en una misma casa, hacían que el que fuera un poquito diferente, fuera rechazado y a uno le hacían mucho bullying. Uno tenía el cabello un poquito largo y le decían usted es homosexual, usted quiere ser una mujer... ..Le hacían mucho bullying a uno por ser un poquito diferente. Costó mucho ser rockero.

INVESTIGADOR: ¿Cómo se defendía uno?

WILBERT RESTREPO ARENAS: Con los amigos, los amigos digamos que ya uno empezaba a encontrar en el barrio como esos diferentes, a formar las galladas, entonces ya uno se iba para la casa con su gallada, con su combo, con su parche, en ese momento cuando llegaban los tíos a hacerle bullying a uno, como ya éramos más, ya uno se defendía, ya uno no aceptaba tan fácil esa crítica. Pero fueron los amigos los que le dieron a uno la valentía de soportar todas esas cosas. (W. Restrepo, 2021. Comunicación personal)

Antes, los niños iban llorando y resignados, casi empujados, a la barbería. La ruptura cultural era evidente y traumática. El hecho de integrar galladas de una cultura juvenil rockera, les dio la fuerza y el valor suficientes para enfrentarse a las instituciones. El temor a papá y mamá fue reemplazado por acciones contestatarias y desobediencia sistemática. En el núcleo familiar se presentaban confrontaciones fuertes por el solo hecho de personalizar unos pantalones o una camiseta.

Llevar el pelo largo significaba una lucha ganada en casa o por lo menos afrontada por los jóvenes con todas las consecuencias que conllevaba ir a

la contra de una familia de clase media baja en los nacientes años 80. Lucir melena y mientras más larga, era una especie de trofeo que se exhibía en la calle ante el mundo no rockero y ante los propios amigos. Se había peleado o se estaba peleando con la autoridad materna y paterna. Era una expresión de libertad. Para tratar de obtener esa libertad se debía afrontar una lucha, porque esa libertad nadie te la iba a otorgar de buenas a primeras.



Fotos del archivo personal Mónica Gallego.

Las libertades individuales en una ciudad conservadora como Medellín, prácticamente no existían para los jóvenes de aquellos barrios.

La palabra cambio aterrorizó a la mayoría de la comunidad adulta de los barrios populares del noroccidente de Medellín. Algo amenazaba los valores con los que ellos habían crecido y con los cuales querían educar a sus hijos. La libertad individual no hacía parte de su vocabulario y mucho menos de su mentalidad. Así lo constata el investigador Jorge Giraldo.

JORGE GIRALDO: Lo normal es que sea en las sociedades conservadoras o puritanas, donde este afianzamiento de la libertad individual se nota más, porque tiene que hacerse de una manera más disruptiva. En sociedades más liberales no hay rupturas bruscas. Creo que eso fue lo que pudo pasar en Bogotá o en Cali. Cuando uno lee *Qué viva la música*, de Andrés Caicedo, uno ve que no hay una disrupción en el sentido estricto de la palabra. Uno ve un cambio, es un cambio grande, pero no hay ese choque. Aquí hay choque. Eso es lo primero, si uno mira la historia de Medellín, Medellín es cuna de muchas rebeldías. Están los Panidás, para la época que estamos hablando están los nadaístas.



Fotos del archivo personal Byron González.

Ahí hay cierta congruencia. Lo otro, que sí es muy teórico, es el tipo de modernidad que se da en Medellín. Medellín es una sociedad que produce una modernización conservadora y eso se descose muy fácil porque los conservadores de Medellín son modernos, quieren tener plata, quieren comerciar con Estados Unidos y tener plata y comerciar con Estados Unidos, todo el paquete viene completo. No se puede cribar ese paquete y decir dejo entrar esto y no dejo entrar otro. Dejo entrar telas, pero no dejo entrar música. Dejo entrar máquinas, pero no dejo entrar libros. El papá contrabandea cigarrillos, pero en el mismo camión que vienen los cigarrillos, viene la marihuana, porque va a ser así literalmente. Son esos imposibles de una modernización conservadora. Medellín fue la ciudad que se industrializó primero y ese paquete viene lleno de contradicciones.

La confrontación, además de darse contra las instituciones, se presentó con otros jóvenes a quienes no les gustaba el rock ni la manera estafalaria, de acuerdo con su visión, como se vestían los rockeros. Una confrontación entre jóvenes institucionalizados y otros que se apartaron de los cánones que imperaban.

Lo anterior se llevó también al lenguaje. Empezaron a surgir nuevas palabras que se incorporaron al vocabulario callejero. La palabra caspa o casposos, se utilizaba para denominar a los jóvenes o a la gente en general que no hacía parte de las galladas rockeras. Así mismo, la palabra sollados se utilizaba para identificar o referirse a las mujeres y hombres jóvenes que escuchaban rock, se vestían al nuevo estilo y hacían parte de una gallada rockera.

La discriminación ha sido una de las constantes de comportamiento del pueblo antioqueño. Apartar a quien se comporta diferente es una norma imperante y normalizada. La juventud que por aquellos primeros días de finales de los 70 y primeros días de los 80 se alineó en las filas del rock duro vio como sus congéneres o el mundo adulto juzgaba y denigraba de su condición de rockeros. Formas de intolerancia y de respeto por las libertades individuales se presentan en pequeños actos cotidianos, pero que demuestran una situación de fondo cuando lo establecido como norma se empieza a controvertir con ciertos comportamientos nuevos y amenazadores para la moral y las buenas costumbres de una comunidad que hasta ese momento vivió las mieles de la tranquilidad y la obediencia de sus hijos.

GIOVANNY: Había niñas que eran muy cercanas a uno y cuando lo empezaron a... pues cuando lo empezaron a ver con la gente que uno salía, lo empezaron a ver a uno de pelo largo, marica inmediatamente los papás no las dejaban ser amigas de uno, no nos dejaban como parchar con ellas. (G.Rendón, 2021. Comunicación personal)

Estigma, miedo a lo diferente. La sociedad conservadora de los barrios del noroccidente en este caso, ve en estos nuevos comportamientos una amenaza a las costumbres y a los cánones que ha marcado una sociedad que en su mayoría procede del campo. Se empieza a vislumbrar un conflicto cultural.

GIOVANNY: Entonces cada que jugábamos fútbol, ya sabía uno que había que dar pata hijueputa, porque uno era el rockero y uno era el raro. Entonces uno era el mariquita, entonces entraba uno a ese tropel... ...Yo creo que en general el estigma era por la diferencia. El estigma es la diferencia y que realmente nosotros estábamos tomando una cultura que en cierta medida era prestada, entonces nosotros estábamos en contra de un montón de tradiciones, en contra de un montón de situaciones en las que digamos la normalidad

se rompía completamente, osea la normalidad de uno pasar de escuchar tangos a escuchar rock, era una cosa que era realmente muy fuerte en ese momento.

GIOVANNY: Esto era absolutamente contracultural... cuando yo encontré ese nombre, yo dije marica, esto es lo más parecido a lo que estamos viviendo porque realmente era una cosa que iba en contra de todo lo que era la cultura y el cotidiano que uno tenía. Entonces era muy loco porque uno decía sí, hijueputa yo soy raro y qué? Coma mierda hijueputa, entonces lo volvía uno más... la apariencia de uno cambiaba completamente porque, claro, pasar de la gente bien peinadita a tener el pelo así largo, sin peinarse, entonces ya realmente era un tipo feo, visualmente uno se veía agresivo. Pues, yo estoy pensando como piensan ellos y a veces veo muchas cosas, lo mismo pasó con el punk, cuando ya nos empezamos a cortar el pelo, que era uno rapao, con el pelo así con cortes distintos, también pasó que seguramente entonces estos vienen del manicomio y los afeitaron en el manicomio, porque así parecíamos y así nos decían. Ese asunto para mí es como un asunto en lo que yo lo que veo es un asunto que realmente estábamos en contra de un asunto que ya estaba muyyyy... que era muy normal entonces entramos a irrumpir en un cotidiano con una apariencia que no era cercana a nada de lo que típicamente se veía. (G.Rendón, 2021. Comunicación personal)

Aquellos fueron los tiempos del rock duro, también llamado vieja guardia. Fueron los inicios de la militancia en una cultura juvenil. Una dinámica completamente urbana que empezaba a minar y a dinamizar las tradiciones culturales de una comunidad.

JOSÉ FERNANDO: A mí me hizo pensar diferente. Lo que hoy se llama disrupción empezó a generarse en mí a través de escuchar rock. Que era una cosa muy interesante, no lo entendíamos. Nosotros nos volvimos expertos en música. Escuchábamos acordes, la voz con la música, pero uno no sabía qué estaba diciendo eso. Normalmente en inglés. Para mí, me abrió la mente, me permitió pensar diferente y ser disruptivo.

INVESTIGADOR: ¿Y por qué? Es un fenómeno que pasa, pero ¿por qué?

JOSÉ FERNANDO: Yo creo que era el tema de la irreverencia y de cuestionar que todo no tenía que seguir una norma. Que no todos teníamos que escuchar vallenatos, que podía haber gente que escuchara vallenatos, pero otros que no. Yo creo que por ahí empezó el tema de inclusión.

Éramos diferentes, pero hacíamos parte de una comunidad en general. A mí me ayudó mucho en eso de que no había que seguir una tendencia, ni una norma, ni una moda. Que podía hacerse una cosa distinta. Al final terminaba también siendo una moda para nosotros, pero una moda diferente a los demás. Ese tema de ser diferente empezó a generar en mi mente que podíamos hacer muchas cosas. Acordate que nosotros hicimos baterías, hicimos bajos, hicimos guitarras. Hechos por nosotros mismos... La batería que hicimos con radiografías... ... Eso nos llevó a crear. Primero a crear los instrumentos, sin siquiera saber que eso debía tener un nivel, una tensión, unas medidas específicas, no, nosotros la armamos. Después empezamos a buscar por sonoridad, tonalidad, que jugaran lo uno con lo otro. Arrancamos de construir nuestros instrumentos, hasta después tocarlos. (J.F. Gil, 2021. Comunicación personal)

Surgió, entonces, una necesidad de crear, de ir más allá. De expresar los pensamientos. La estética y las prácticas rockeras de la época, fueron una especie de terremoto cultural y social en las dinámicas de interacción de los habitantes de la zona.

Las influencias vienen de donde menos se esperan. Giovanni cuenta que una imagen suele llegar a su cabeza. El recuerdo remoto de la casa en la que vivía con su mamá y su papá cuando era niño.

GIOVANNY: ...Solamente tenían tres cosas en la pieza. Eran: una mesita de noche donde tenía mi mamá un neceser, la cama y un cuadrito pequeño de Elvis, güevón, dizque un cuadrito pequeño de Elvis, güevón... ...a mí esa escena me parece una chimba porque yo digo, jueputa, el rock and roll estaba ahí. (G. Rendón, 2021. Comunicación personal)

ERNESTO: Yo llegué al rock por Led Zeppelin. Desde que escuché la primera canción de Led Zeppelin que fue el Inmigrante, la canción del inmigrante, eso me cautivó. (E. López, 2021. Comunicación personal)

INVESTIGADOR: ¿Dónde la escuchaste?

ERNESTO: En el seminario jajaja... En el seminario yo cargaba una grabadorcita. Era el único que tenía grabadora. Como era un buen estudiante, fue al único que se me permitió tener grabadora, y escuchaba los programas de JIV Limitada, los domingos, y curiosamente lloré mucho cuando... lloré mucho cuando me di cuenta del concierto en la Macarena de Argus, que fue el

único concierto al que no he ido yo en Medellín porque estaba allá y no podía salir... ...Cuando yo me perdí ese concierto dije no, ya no puedo estar más acá, eso fue en tercero, y ya me salí... ...Cuando salí, vine a Medellín a escuchar rock al piso, al piso, en Boyacá jajaja... (E. López, 2021. Comunicación personal)

Por su parte, al hablar con Ringo, el baterista y fundador de una de las bandas de punk más importantes en la escena de Medellín nos dice:

RINGO: ...Y cuando yo asumo ya ese papel de que me empieza gustar el rock, entonces empieza un choque con mi hermano. Después de que él había sido rockero, entonces él ya me veía así maluco y nosotros nos dejamos de hablar, porque él era salsero y yo era rockero. Él estaba estudiando en el colegio militar y yo decía, yo soy más revolution, yo sin saber qué era eso jajaja todas esas cosas nos empezaron pues como a dividir y yo empecé a estudiar en un colegio salesiano, y no hermano me empezaron a guevoniar que el motilaíto que una cosa, que la otra y yo no, sabe qué, le dije a mi papá sabe qué, yo me voy a retirar. Fue muy duro porque mi papá movió una rosca para yo entrar a ese colegio, fue el Pedro Justo Berrío. Y bueno, yo cada año lo hacía en un colegio diferente precisamente porque ahhh está muy peludo, entonces adiós.

RINGO: ...entonces empieza la guerra con mi papá, que se motile, que yo no sé qué, vea que por lo menos vaya al peluquero para que le cuadre las punticas... ...y entonces yo ya empecé a usar las camisas largas... ...más liberado, y más rebelde y esas fueron las características de cómo llegué yo al rock, la rebeldía... ...mi mamá, alcahueta como siempre. Mi mamá era la que más me apoyaba a mí en todo hermano, mi viejita fue el amor. Por ejemplo, a partir de toda esa rebeldía mi papá me mochó presupuesto. Mi mamá se iba a lavar ropita ...mi mamá llegaba y me decía, mijo con esto se compra un pantaloncito o una camisita así sencilla o se compra una camiseta de las que a usted le gusta así de esas rockeras, así era mi mamá. (Ringo, 2021. Comunicación personal)

Otro factor de choque que se presentó en los barrios del noroccidente, fue la represión y persecución frecuente del Estado, representado en su fuerza policial. Influyeron allí varios asuntos: el Estado de Sitio impuesto por el gobierno de Julio César Turbay entre los años 1978 a 1982, y la cercanía del Escuadrón de Carabineros y la Escuela de policía Carlos Holguín, un cuartel que albergaba a una gran cantidad de efectivos y cadetes de la policía. Este tópico se complementa con el hecho de que en los barrios

cercanos residían muchas familias cuyo padre era carabinero u oficial de policía, precisamente por la cercanía a su lugar de trabajo. Este asunto, que hacía parte del universo de la zona, añadía un fuerte componente a la mentalidad conservadora y represiva de los habitantes de los barrios. La policía siempre había visto con malos ojos a los jóvenes que integraban las galladas rock que surgieron en el sector a finales de los años 70 y los primeros años de la década de los 80. Esto se convirtió en un especie de mezcla explosiva: una cultura juvenil rockera que nacía en el propio seno de unos barrios atestados de policías. Enemigos naturales metidos en la misma jaula.

El estado de sitio, bajo el cual estaba sometido el país, permitió que los patrulleros se dedicaran a cometer desmanes, especialmente contra los jóvenes rockeros que caminaban por las calles o se reunían en una esquina a escuchar música en grabadoras. Agresiones que atentaban contra la libertad y la libre expresión. Norman Isaza, ex vocalista de la banda Danger, relata su experiencia de una de las tantas ocasiones en las que fue retenido por la policía:

NORMAN: Por aquella época la policía nos cogía mucho, nosotros vivíamos (retenidos*) en el escuadrón de carabineros en la Carlos Holguín cada 8 días. Tenían una manía con nosotros, nos la tenían muy montada. Sea porque sí o sea porque no, pero siempre estábamos allá, siempre nos llevaban, no nos podían ver y yo recuerdo alguna vez en una redada me cogieron dos policías. No estábamos en una patrulla sino en una jaula que nos montaron a muchos. Me cogieron dos policías y con una navaja me cortaron todo el pelo. Quedé bajito bajito. Eso fue una afrenta muy brava porque ese era el orgullo que uno tenía, ser rockero y ser peludo era una cosa muy importante. En esa época era muy fácil que...los derechos humanos, que ahora son muy importantes, en aquella época no, era lo que decía el teniente, era lo que decía el policía y si el policía quería pegarte te pegaba y no había opción de nada y si discutías con ellos, más duro te pegaban y si te ponían en el calabozo y te enojabas te empelotaban y mojaban el calabozo y como muchas veces nos pasaba y nos dejaban en pantaloncillos allí parados en un calabozo mojado toda la noche. Ellos cometían todas las arbitrariedades habidas y por haber en aquella época. Esa fue una arbitrariedad que la policía cometió, no solo conmigo, sino con otros muchos compañeros. (N.Isaza, 2021. Comunicación personal)



En la foto vemos a Norman Isaza con su melena antes de ser motilado por la policía. Archivo personal Norman Isaza.

Las culturas juveniles eran vistos por la policía como unos delincuentes. Las libertades individuales y la libertad de expresión no estaban incluidas en el vocabulario ni en el comportamiento de este ente estatal.

JORGE GIRALDO: La posición tan conservadora del Estado, tan restrictiva de las libertades, tan autoritaria, que eso a mí no me parece extraño porque la policía funciona mucho con la apariencia y por supuesto las apariencias eran muy chocantes y eso era lo que se quería que fueran.

Lo que resultó muy particular fue el ataque de los narcotraficantes contra el rock. Ellos tienen esta doble faceta de ser unos conservadores, unos delincuentes conservadores. Por ejemplo, el movimiento rockero en Envigado lo acabó fue el narcotráfico.

Lo de la policía era normal. Ahí entra otra cosa es que en los 80 la policía tenía más argumentos. Lo de Ancón fue una cosa más pasiva. No era algo físico, pero en los 80 lo que se buscaba era golpear y que lo golpearan a uno. Era parte del rollo. (J.Giraldo, 2021. Comunicación personal)

La frecuente lucha contra las instituciones conlleva a que los jóvenes rockeros del sector empezaran a ejercer cierta agresividad en sus formas de actuar, en sus prácticas y su estilo. Mientras más se oponía la sociedad, más agresiva se iba tornando la forma de vestir y de confrontar a sus familias, a la policía, a la religión y a la escuela.

ERNESTO: ¿Con la Policía? ...lo que te acabo de contar, no sé... por estar mal ubicado, mal relacionado no sé o por mi apariencia siempre me cogían a mí. Claro que eso fue una seguidilla que tuve en una época cuando los rockeros no le gustaban a nadie, nos tocó una parte muy dura... de hecho yo puedo decir aquí que sobre mis espaldas y las de nosotros ya vieja guardia, con otra gente que conozco yo, se hizo el rock en Medellín porque nos dieron bolillo y pata y nos despreciaban, uno por ser peludos, por ser rockeros... ... (E. López, 2021. Comunicación personal)

WILBERT RESTREPO ARENAS: ...nosotros estábamos aburridos también de estar encerrados por la violencia, y si uno era rockero, era como muy malo, ¿si me entiende? Simplemente por ser diferente, casi que uno ni podía salir huyendo de la policía, huyendo de los malos, estábamos en la mitad, ni con los unos ni con los otros... los parches que nosotros hacíamos eran de casas, porque no podíamos hacer cosas grandes porque o fastidiábamos a unos o fastidiábamos a los otros. Entonces a nosotros nos tocó esa adolescencia, esa parte de la juventud dura, dura. (W. Restrepo, 2021. Comunicación personal)

CONSUMO DE PELÍCULAS MUSICALES

Una de las prácticas que más repercusiones tuvo en la consolidación de la cultura juvenil rockera de la época, fue el ir al cine a ver musicales rock. Estas películas se presentaban por lo general en un cineclub de la ciudad. Al respecto, durante la investigación, se indagó por una película que marcó especialmente a las galladas del noroccidente. Fue así como durante el seminario de estudios culturales, de la profesora María Fernanda Arias, escribí el siguiente texto que le sirvió mucho a mi investigación creación para complementar la identificación de la mentalidad

y el gestus de las culturas juveniles rockeras del noroccidente de Medellín.

LA CANCIÓN ES LA MISMA. Notas de un diario roto

1

La canción es la misma, una frase que suena implacable. Una suerte de designio del que nada ni nadie podría escapar... La canción es la misma, una frase que quizás se haga imperativa para decirnos que no hay nada nuevo. Suena a sentencia que nos advierte que por más que lo neguemos, siempre estaremos hablando de lo mismo. No estoy seguro si aquella frase sea la traducción más acertada para el título de la película *The Song Remains The Same*, el Rockumentary de la banda Led Zeppelin, estrenado en 1976 y que estremeció nuestras calles, así se presentara en el interior de las salas oscuras de los teatros de cine que la exhibieron en la ciudad de Medellín, a finales de los años 70 y principios de la década de los 80.

Si me pidieran que hablara de la película, no tendría sentido alguno. Ya los críticos la despedazaron en sus revistas especializadas. Pueden ir allí y encontrarán asuntos de este talante:

En la revista *Rolling Stone*, su crítico de cabecera, Dave Mash, fue directo a la yugular: En lugar de ser un homenaje al estrellato de Zeppelin, *The Song Remains the Same* es un tributo a su egoísmo y su desconsideración. Mientras la música de Led Zeppelin sigue siendo digna de respeto (incluso aunque la mayoría de sus mejores canciones pertenezcan al pasado), están demasiado pagados de sí mismos. (Montoya, 2013; Davis, 2008).

Sin embargo, no es la cinematografía lo que me interesa. Lo importante es el impacto que La canción es la misma tuvo entre las nuevas galladas de rockeros que habían surgido en los barrios del noroccidente de la ciudad.

Por el momento, diré que yo tenía mi propia gallada y que para nosotros ver a Led Zeppelin en una gigantesca pantalla de cine, a todo color y con un sonido apabullante, como las reglas mandan, fue la experiencia más cercana que tuvimos al sentirnos metidos en un concierto de una de las bandas más importantes que ha dado la escena rock mundial. Aquello fue una experiencia sensorial. Alucinamos allí metidos. Fue aquella una experiencia vicarial que quizás se nos subió de tono por el hecho de ver a nuestros ídolos en concierto, casi de carne y hueso.

Nosotros, adolescentes del noroccidente de una Medellín que entraba a los 80, que habíamos abrazado el rock duro y amábamos las canciones de Led Zeppelin, ni nos enterábamos de lo que los críticos europeos y norteamericanos escribían sobre la banda y su película, no. Vivíamos demasiado lejos, en la burbuja protectora y cuasi rural de aquel rincón de la ciudad, auto asilados en la música que había llegado a nuestras vidas en unos cuantos vinilos y cassettes metidos en la maleta de algún tipo del barrio que había regresado de la USA. Es más, muchos de nosotros ni sabíamos de la existencia de la película hasta que cayó como una bomba en exhibiciones especiales en los teatros, ya desaparecidos, Metro Avenida y Tropicana. Sin embargo, ya La canción es la misma había sido presentada dentro del circuito comercial de cine de la ciudad en el teatro Junín en el año 1978.

“Eso llegó en el 78. Recuerdo que mi hermano fue el que la fue a ver al Junín ¿Te acordás? Junín 1 y 2, ahí en el edificio Coltejer, ahí fue donde la presentaron cuando llegó. Entonces mi hermano me cuenta que él iba. Iban diario a verla. Se tomaban las pepas en el Parque de Bolívar, fumaban baretta y entraban todos los días a ver la película. Entonces cuando terminaba la película, todos los pepos dormidos allá al frente. Eso era lo que me contaba mi hermano, pero yo nunca fui. A mí no me dejaban. Yo no tenía plata para ir a esa película. La vine a ver mucho después, por primera vez, en el Tropicana... ..Mi hermano me decía: salían del colegio del Camilo pepas, en Buenos Aires, se trababan, entraban a la película. Todos los días la veían hasta que la quitaron jajaja” (R. Zapata, 2020. Comunicación personal)

Es aquí donde comienza nuestra historia de amor con la película, pero muchos no lo sabíamos. Éramos niños cuando entró a las carteleras del teatro Junín.

SERGIO: Yo tengo 57 años y alrededor de los 14 años, en ese momento la música que se escuchaba de moda era lo que llamaban música Travolta, la música disco. Era la música que me gustaba. Yo nunca he tenido que salir en gallada ni nada. A mí me gustaba ir a los teatros a ver películas referente a eso. Si o qué, Brillantina, Fiebre de sábado en la noche, todas estas carretas... ..Y una vez me fui a ver supuestamente una película de música Disco, teniendo yo 14 años y medio, 15 años, con la pinta que tenían los culicagados de ese momento con copete, vistiendo de blanco y etc. Y hermanito, resulta que cual película de música disco, terminé en el teatro México escuchando la Canción es

la misma de Led Zeppelin, de casualidad, sin saber jajaja. Entonces yo entro y empiezo a ver un ambiente muy diferente. No había ni un solo adolescente. Había gente mucho mayor que yo. Y no solamente eso sino que un montón de gente peluda y fumando marihuana (sic) Yo ya había fumado marihuana alguna vez, pero no era mi tema, no era lo mío. Yo me siento entre asombro y asustao, pero yo dije: hasta que no empiece la hijueputa película no sé. Yo sé que estaba trabao porque en el ambiente había mucha baretta. Una nube espesa de baretta, pero yo todavía no sabía que había caído en una película que no era. Es que yo no elegí el rock, el rock me eligió a mí. Y empieza a sonar, usted sabe cuál es el primer tema de Led Zeppelin en el Madison Square Garden en La canción es la misma?

INVESTIGADOR: Rock´n Roll

SERGIO: Rock´n Roll. Vuela la paloma y papa papa papa papaa. Y está la luz apagada y de pronto tatan tatan tatan y empieza todo mundo, en un teatro y empieza todo mundo ahhhhhhhhggggg y yo que venía de ir a ver otros tipos de películas donde nadaaaa. Y todo el mundo en esa efervescencia y yo ¿qué pasó? Inmediatamente me impactó. Y me mamé esas dos horas y media así, pegao de la silla y encantao.

2

La película *The song remains the same*, se convirtió en un vehículo que ayudó a visibilizar las culturas juveniles que surgían en torno a la música rock en Medellín en los primeros años 80 y a validar a sus militantes ante ellos mismos. A reconocerse y a enfrentar a una ciudad hostil para con ellos. Es verdad que ya en el Valle de Aburrá, la cultura rock había tenido su principal hito: El Festival Ancón, celebrado en el barrio Ancón del municipio de La Estrella en julio de 1971. Sí, fue un acontecimiento. Como éramos tan niños por aquellos días, la situación la tomamos de lejos y nos limitamos a no poner mucha atención a algo que catalogamos como un escándalo más del que hablaban nuestras mamás y papás y señoras de la cuadra. Por eso no nos importaba, porque además ellos se iban escandalizando casi por cualquier cosa. Porque todos ellos habían llegado del campo a esta ciudad que los asustaba todavía. Fue un murmullo tan lejano, que no nos llegó a inquietar. Hablaban de hippies, pero nosotros teníamos una amiga hippie, que era la hermana mayor de uno de nuestros amiguitos y algo ya sabíamos del hippismo y sus colores.

Unos años después de Ancón, una andanada rock

llegó a los barrios, especialmente a la comuna noroccidental de Medellín, un conglomerado de casas conformado por los barrios Castilla, Girardot, Florencia, Boyacá, Doce de Octubre, Toscana, Santander, Pedregal, Las Brisas y Tejelo, que también se extendía a barrios del vecino municipio de Bello: Las Cabañas, Barrio Nuevo, París, Barrio Obrero, Santana, Niquía y la zona central del municipio. Escuchábamos los discos, veíamos las fotografías de los álbumes o de una que otra revista, pero era imposible ver a las bandas en otros medios.

Fue entonces el cine el medio que nos permitió acceder, a través de una experiencia vicarial, reitero, a un concierto de nuestros ídolos que de otra manera no nos sería permitido. El consumo de este tipo de rock en Colombia, aunque tenía público, no era masivo y por ello no llamaba la atención de los grandes medios. Era impensable, además, que una gran banda incluyera a Colombia en el itinerario de una de sus giras de conciertos. Era una música para un nicho muy pequeño en este país. Los grandes conciertos se celebraban en Europa y en Estados Unidos. En 1980, La televisión colombiana solo emitía programas del estilo de Midnight Special, un programa norteamericano cuyos derechos adquirió la programadora Colombiana de Televisión y que difundió la música Disco y videos promocionales de nacies bandas colombianas.

En 1980, y con la llegada de la televisión a color, la oferta se amplió. Colombiana de Televisión adquirió los derechos del famoso Midnight Special y adaptaron una versión a la colombiana, nuevamente con Armando Plata Camacho. La diferencia radicaba en que se incluían videos ofrecidos por las disqueras locales. Así nació Especial de Medianoche, programa que se emitía los jueves a las 11:00 p.m. La propuesta estaba dedicada a mostrar los grandes éxitos de la radio que contaran con videos promocionales, aspecto que se fortaleció en los 80 con la llegada de MTV.” (J.Celnik, 2018)

En Especial de Medianoche, veíamos y escuchábamos a Donna Summer, Rod Stewart y otros. La gente en la calle y nosotros mismos generalizamos con la etiqueta de música americana. La verdad sea dicha, en nuestros barrios aquella música era aceptada por la gente adulta y hasta les parecía muy gracioso cuando bailábamos en la sala de alguna casa en su presencia, imitando los pasos de Disco Dance que veíamos en la televisión. Resalto que dichas

prácticas eran recogidas de la televisión, que tenía una fuerte y directa influencia en ellas. Hasta eran los adultos quienes ponían el vinilo de Rod Stewart con la canción Da Ya Think I'M Sexy? para vernos bailar. Les parecía divertido y eran felices porque nos veían alegres cuando hacíamos la fonomímica mientras el viejo Rod cantaba su canción más exitosa. Influenciados por la televisión, le hacíamos coro al Status Quo.

Pero aquello pronto nos aburrió. Entonces no sé por qué, unos meses más tarde, escuchamos Black Dog, de Led Zeppelin y Paranoid de Black Sabbath. Allí comenzó nuestra vida a ir cuesta abajo por tener que enfrentarnos con la familia, la policía, los curas y la escuela. Toda la institución se fue de frente contra nosotros y nosotros contra ella. Aquella música nos cambió por completo. Sin saberlo, nos metimos de lleno como militantes feroces de una cultura juvenil urbana. Nos enrolamos en la contracultura.

3

Aquella multitud de mujeres y hombres jóvenes, melnudos, vestidos con bluyines bota tubo, camisas anchas, botas alpinistas o tenis sucios y desgastados, llamaba la atención de los aterrados transeúntes de la ciudad y obviamente, de la policía cuando empezamos a asistir a teatros de la ciudad que exhibían películas de rock y especialmente a La canción es la misma, como llamábamos, con cariño, la película de Led Zeppelin. La exhibición de estas películas convocaba a los jóvenes rockeros de la ciudad que acudíamos en masa a la entrada del teatro en la que se iba a presentar. Conglomerados allí, era como una especie de presentación en sociedad, justo en el corazón de la ciudad. Una ciudad que apenas si estaba saliendo de sus costumbres y mentalidad propias de la ruralidad.

Sí, es un acto social, pero yo no esperaba eso, no lo esperaba, yo esperaba, no sé, era como que... yo no esperaba ver tanta gente, de verdad que no lo esperaba. Para mí era como una salida con mis amigos, a divertirnos, a ver algo que nos apasionaba muchísimo, como a corroborar ese amor por el rock y ver tanta gente que pensaba lo mismo, entonces eso te impacta. En un acto social se convirtió después porque ver tanta gente junta con la misma ideología, pasa.” (J.M Londoño, 2020 comunicación personal)

La presentación en sociedad era por partida doble. Al acudir al llamado para ver una película, los rockeros salíamos de nuestros barrios en

manadas grandes, subíamos a un bus que nos llevaría al centro, caminábamos luego por las calles a plena luz de la mañana, algo nada habitual para nosotros, aves nocturnas, o que caminábamos únicamente en nuestros propios territorios y nos convertimos en un espectáculo para la gente adulta que a esa hora también caminaba en el centro o para aquellos habituales. La gente no dejaba de mirarnos. Nunca habían visto una horda de hombres y mujeres melencolios y vestidos con prendas estrafalarias, según sus comentarios. Al llegar al teatro donde sería exhibida la película, veíamos a un montón de gente desconocida igual a nosotros. También reconocíamos a la gente del noroccidente, éramos bastantes en la ciudad y nos estábamos reconociendo. La exhibición de una película se convertía así en un evento y una forma para reconocer a nuestros iguales en una ciudad que se caracteriza por odiar a la juventud, y por aquellos días, sobre todo a la juventud rockera. Ni nosotros mismos nos dábamos cuenta de la importancia del reconocimiento que operaba al ir a ver en masa una película de rock.

HUGO LONDOÑO: Mucho humo, bastante alcohol, bastante vino pues más que todo y mucha amistad pues. Eso era lo bacano de esas películas que allá nos encontrábamos todos los rockeros de Medellín de esa época y pues era un motivo muy bacano para uno encontrarse ahí y saludar a la gente. Ese era otro de los motivos bacanos de estar allá en la película. (H.A. Londoño, 2020. Comunicación personal)

Así, nos dimos cuenta que el animal era más grande de lo que parecía. Al preguntarle a Juliet qué sintió cuando vio tanto rockero en la entrada del teatro, respondió:

JULIET: Que no éramos los únicos, que había crecido eso, que había crecido el entusiasmo por el rock, que cada día éramos como más, que a pesar de todas las críticas, de que la gente nos veía raro, estee... iba creciendo, que no éramos los únicos los de Boyacá, los de Florencia, los de Castilla, no, los de Pedregal, no, había más gente de otros barrios con ese mismo sentimiento del rock, con la pasión de Led Zeppelin. Todo ese tipo de cosas, yo sentí eso, que no éramos los únicos, que había mucha gente que estaba con esa misma pasión." (J.M. Londoño, 2020. Comunicación personal)

El hall del teatro y la calle parecían la entrada a un concierto de rock. Tensión extrema porque una gallada de rockeros suele ser revoltosa cuando está junta, y la presentación de la película

había convocado a varias galladas de la ciudad. Las cosas se podrían salir de madre. Y siempre se salieron de madre. Las prácticas del público asistente a La canción es la misma, no eran como las de otro tipo de exhibición cinematográfica.

HUGO LONDOÑO: Los rockeros adentro, los que íbamos a ver la película, eso era un cuento muy bacano porque yo no sé pues qué pasaba que era como un lugar ahí donde era prohibido prohibir en el teatro. Ahora en esta época le prohíben que fumar, que las sillas, que el chorro, en cambio en esa película era todo lo contrario. En esa película era uno sentado, viendo la película relajado, fumando hierba, tomando vino, que en esa época tomábamos mucho vino y que si eso parecía un bar, una discoteca porque la gente se iba hacia la parte de adelante, a la rotondita esa que han tenido todos los teatros y bailaba uno ahí como si estuviera en un concierto, en un parche, en un sollis, los que llamábamos nosotros en esa época. Nos parecía muy bacano... ..Ese era el ambiente en el teatro, hermano." (H.A. Londoño, 2020. Comunicación personal)

4

"Las primeras proyecciones de películas de rock en la Medellín de los años ochenta, se realizaron en las instalaciones del teatro Metro Avenida. También, en las de su hermano gemelo, el Tropicana, ubicado en la calle San Juan con la carrera Setenta, al occidente de la ciudad.

Así lo registró una carta enviada al sacerdote Luis Alberto Álvarez, en su columna de cine en El Colombiano, en diciembre de 1980: "Pertenece al Grupo de Teatro Hansa, dispuesto a promover la cultura en nuestro medio (...) Ahora bien, con el fin de subsidiar los fondos de nuestro grupo, vamos a promover la proyección de un ciclo de películas de rock clásico durante seis sábados sucesivos, a partir de diciembre 6 de 1980, en el Teatro Tropicana a las 10:30 a.m. Por lo tanto les solicitamos—en la medida que les sea posible—patrocinarnos un aviso a través de ese medio publicitario. Las películas son las siguientes:

Led Zeppelin- La canción es la misma- Diciembre 6 de 1980

Woodstock- Diciembre 13 de 1980

Jesucristo Superstar (sic)- Diciembre 20 de 1980

Submarino amarillo- Los Beatles- Diciembre 27 de 1980

Abba-El gran show- Enero 3 de 1981

El último rock- Enero 10 de 1981

Seguros como estamos de su valiosa y amable colaboración, esperamos su respuesta. Jorge Isaza Suárez".(O.I. Montoya, 2013; El Colombiano, 1980)

5

-¿En qué año fuiste a ver la película de Led Zeppelin?

-En el año 82, 1982. Estaba yo de 15 añitos jajaja (J.M Londoño, 2020. Comunicación personal)

6

-Hermano, la película de Led Zeppelin la vimos nosotros en el Teatro Tropicana, eso quedaba en San Juan con la 70, en toda la esquina. ¿En qué año? Yo le pongo que era 80-81 más o menos... (H.A. Londoño, 2020. Comunicación personal)

7

Durante la canción Whola Lotta Love, vemos un fragmento de la canción en la que Jimmy Page produce sonidos agudos y oscilantes al pasar la mano por la antena de un Theremin. Nunca habíamos visto aquello. Ni sabíamos qué era un theremin, eso lo aprendimos décadas después, pero de ahí en adelante, en los bailes imitábamos los movimientos de mano cuando llegaba esa parte de la canción. Lo mismo ocurrió que empezamos a imitar los golpes que Jimmy Page le daba a las cuerdas de la guitarra con un arco de violín en la canción Dazed and Confused. El baterista de Danger también da cuenta de prácticas similares influenciado por la película:

HUGO LONDOÑO: A ver, a nosotros los rockeros de esa época esa película nos marcó de una manera muy bacana, muy especial pues porque en esa película se muestran muchas cosas que uno como rockero uno era lo ideal de esa época, lo que se soñaba, como era ser peludo, rockero, tener banda, vivir en el campo como mostraron a Robert Plant en una de las escenas por allá que le llega la información que los convocan al concierto y él está por allá en el campo con la mujer, todo relajado, con los hijos en un arroyo lo más de bonito. Entonces eso era muy ideal para la época y para nosotros y el sonido de la banda, la gente, el concierto en sí, creo que el concierto fue en el Madison Square Garden, entonces uno salía todo empelculado, hasta bailaba uno en los parches de uno como Robert Plant o tocaba, trataba de imitar la guitarra de Jimmy Page, el estilo de él, como tocaba bailaba, entonces a nosotros particularmente nos marcó mucho uffff... (H.A. Londoño, 2020. Comunicación personal)

Se puede apreciar entonces que al ver la película, incorporamos ciertas prácticas en nuestra cotidianidad que fueron tomadas directamente de La canción es la misma. Diálogo aquí con un apartado de un artículo que habla sobre los pachucos en la ciudad de Cali. "Las películas estadounidenses, especialmente los musicales de este periodo, también ofrecían inspiración para el baile y la vestimenta." (M.F. Arias, 2015)

CODA

Ese fue como un inicio para empezar a juntarse todo este tipo de gente y después vinieron los conciertos en La Macarena, ¿te acuerdas? Eso se veía más y más gente, eso era impresionante, que uno pensaba que era un grupito de 20, 30, no, éramos muchísimos y había gente de todo Medellín, de todo Medellín. En Led Zeppelin yo creo que no era ni la cuarta, ni la décima parte de lo que se reunió en los conciertos de La Macarena. (J.M. Londoño, 2020. Comunicación personal)

El diario queda aquí en puntos suspensivos. La canción es la misma...

LA INCONFORMIDAD

No, no estábamos conformes con el mundo rígido que nos planteaban los papás, la escuela, la iglesia del barrio, los profesores. No alcanzamos a comprender por qué no podíamos crear nuestros propios universos. No entendimos nunca por qué les molestaba la música que escuchábamos. La estridencia simplemente vibraba con nosotros. No había razón para que los policías nos persiguieran por tener el pelo largo o una facha estrafalaria.

RINGO: ...fue una música que no escuchaba todo mundo, era una música que tenía fuerza, era una música que lo inspiraba a uno como a compartir, yo ya empecé a escuchar rock, rock y me volví fue rockero pero así radicalmente, eso fue radical... ... El rock llama a la rebeldía, pero una rebeldía que usted la interpreta bien, la rebeldía al que le gusta es hacer la anarquía, que ese no es el cuento, que eso es lo que promulga pues el punk, que la anarquía, y cuál anarquía... ...pero lo que sí es, es la rebeldía de la inconformidad, de cómo es que yo trabajo más y aquél hijueputa hace lo mismo y gana más que yo, y por qué esta gente está aguantando hambre, como toda esa indiferencia social, por qué nosotros vivimos en este barrio y hay otra gente que tiene tres o cuatro carros... (Ringo, 2021. Comunicación personal)

WILBERT RESTREPO ARENAS: Entonces fue como esa pequeña época, esos dos, tres años, donde

hubo mucho movimiento rockero, pero como por la novedad que causaba la música, la moda, digamos que contagió a muchos jóvenes de la época. Que luego se fueron dispersando ¿por qué? Porque es que descubrieron que ser rockero no es solamente tener la pinta, sino tener un estilo de vida, un pensamiento crítico y analítico con todo lo que pasa en la sociedad, y esas personas no eran como de esa línea, porque le ser roquero, inclusive hoy, te marca la diferencia porque aunque no somos como una tendencia política, somos muy críticos a todo lo que pasa en la sociedad y tratamos de no alinearnos porque no es nuestro fin. Nuestro fin es diferente y la música de cierta forma nos da esa libertad de espíritu. (W. Restrepo, 2021. Comunicación personal)

SERGIO: El rock tiene que ver con libertad, porque para vos como adolescente, pegarte a una música que no es popular, que no es de aquí, es porque tenés libertad de pensamiento para decir a mí me gusta esto. Cuando vos decías yo soy rockero es porque te gusta el rock, no por la corriente. Eso es libertad y todo lo que conlleva... ...para uno ser rockero es libertad de pensamiento porque esa no es la norma, no es la norma... ...es que el rock no es para cualquiera. Pudo haber sido popular porque había muchos pelaos que se dejaban crecer las greñas, las peladas querían de pronto estar con esos pelaos y se volvió un movimiento popular, pero es que el rock tiene una gran belleza hermano, que como no es algo comercial, excluye a los que no son rockeros. Los excluye naturalmente, porque el que es, es. Por eso los que estábamos persistimos. Es que el rock es hermoso, güevón. Yo he agradecido muchas veces, honestamente. Después de un concierto como el de Black Sabbath, sabe qué, después de conciertos de Massacre y hasta escuchando ese grupo dizque Danger, güevón, me he sentido en unos éxtasis, güevón, que yo agradezco, no a Dios porque no creo en nada sobrenatural, yo agradezco haber caído en ese cuento del rock...

PUNTO DE QUIEBRE AL INTERIOR. MUTACIONES PROPIAS DE LOS SERES VIVOS

Líneas más arriba hablamos del poder dinamizador que el surgimiento de culturas juveniles rockeras había llevado a los barrios del noroccidente y de la ciudad misma. Los choques que estas nuevas dinámicas de creación juvenil habían provocado en la mentalidad y comportamientos del mundo adulto, se presentaron después al interior de las mismas galladas de rockeros. Los seres vivos están en constante cambio, en constante mutación. Quienes militábamos en la cultura juvenil rockera

de los años 80 en Medellín, solíamos decir que estábamos vivos y que el rock nos daba esa vida.

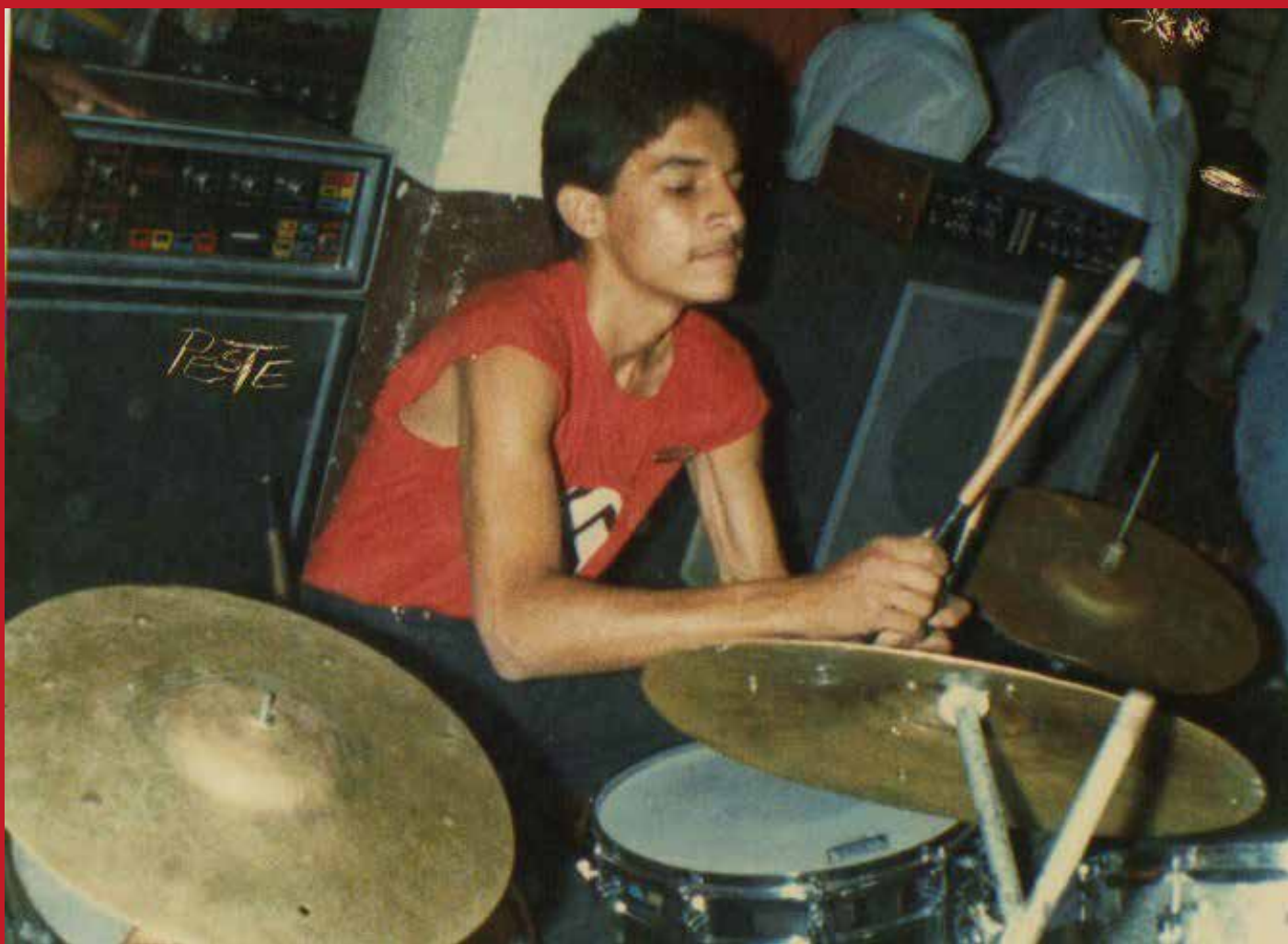
La existencia de matices dentro de las culturas juveniles, la constante renovación de sus fronteras y la cambiante aceptación o rechazo de ciertos comportamientos y actitudes hacen pensar en la validez de metáforas como las oleadas y la mutación para comprender el fenómeno de las culturas juveniles. (Marín, Muñoz, 2002)

Claro, entonces empezamos a experimentar una nueva vibración. La música nos llevó por otros callejones y simplemente cantaba esa rabia que teníamos dentro y no lográbamos saber por qué. Solo la sentíamos y la música nos ayudaba a gritarle a esta ciudad que no era tan bella como nos la vendían en la escuela y en los periódicos.

GIOVANNY: Pero cuando llega el punk, era como desmitificar el hipismo, desmitificar el metal y volverse absolutamente absurdo, cochino, porque también llegó con los gargajos, llegó con un montón de cosas que eran físicamente, osea absolutamente de choque, osea era realmente como una agresión porque ya no era la aretica (sic) bonita de piedritas o del símbolo de la paz. Nada, era el gancho atravesao, porque ya se abría uno el hp hueco con el gancho directamente... empezó a haber una ruptura muy grande porque ya la estética, y es algo que tiene el punk, era absolutamente antiestética, era lo menos anti esteta (sic) que había, osea no había realmente una necesidad de que esto se viera bonito, bien ubicado puesto como dentro del marco dentro de lo que vos tengás dentro del phi en el cuadro, sino que todo ese esquema se rompía para ser tirado... (G.Rendón, 2021. Comunicación personal)

De nuevo, la música lo rompió todo. Canciones de punk habíamos escuchado en los sollis, pero no era muy frecuente. Sex Pistols, Ramones y The Clash eran las bandas que nos habían llegado en acetatos vía tienda comercial de música. Esas bandas se escuchaban en todo el planeta y sus discos habían llegado a Medellín. Todo normal. Después, a las galladas empezaron a llegar cassettes y vinilos de otras bandas que no tenían la difusión masiva de Sex Pistols o de The Clash.

Algunos rockeros las empezaron a escuchar con mayor interés y asiduidad. Se hacían copias de cassette a cassette y el punk comenzó a infestar las calles del noroccidente, sobre todo en los barrios Castilla, Doce de Octubre y Pedregal.



Fotos archivo personal de Ringo.

En el libro *Secretos de Mutantes, rescatamos una frase tomada de Alicia Porter* (www.gotics.org/subculture/analysis.php), que aunque habla de la escena gótica, podríamos utilizar para ilustrar lo que sucede en todas las culturas juveniles que surgen a partir de la música: "Cuando la música cambia, la dirección de la escena cambia" (Muñoz, Marín, 2002).

La cosa no paraba allí, porque a la par de que el sonido punk empezara su expansión vertiginosa, llegaron el Trash y El Black Metal. Una andanada de bandas como Venom, Slayer, Metallica, Celtic Frost, Hell Hammer y otras, irrumpieron con sus nuevos sonidos, sus estéticas y sus modos de pensamiento. Los rockeros de la vieja guardia, instalados en el noroccidente, no tenían oídos para tanta chatarra, como empezaron a referirse de manera despectiva. Aunque el sonido de bandas como Judas Priest, Plasmatics o Motorhead había sido acogido por los rockeros del noroccidente de Medellín, inicialmente el sonido del Punk y el Metal no caló muy bien en su entorno.

Con el punk y el Metal llegaron las crestas en el pelo, los taches, el cuero y sobre todo, los problemas. Inicialmente, algunas galladas empezaron a escuchar estos sonidos a la vez. Con el pasar del tiempo, algunos de los miembros fueron decantando sus gustos por uno u otro sonido. Era natural que dicha decantación produjera conflictos entre los integrantes de una gallada. El asunto se radicalizó y dio inicio a una dinámica de interacciones que dejaron aflorar fenómenos de intolerancia como los llamados micro fascismos. Punks y Metaleros se agredían física y verbalmente. Las culturas juveniles del noroccidente comenzaron una nueva mutación.

GIOVANNY: ...ya empezó como el otro choque porque ya no era el pelo largo, el pelo largo era de hippies vieja guardia de metaleros entonces ya era el pelo cortado con cuchilla o alguien se pasaba la cero... ...en esa época era una cosa rara...
(G. Rendón, 2021. Comunicación personal)

INVESTIGADOR: Yo fui uno de los primeros que me rapé en Florencia y eso fue... ...y entonces cuando me rapé eso fue una locura... es que te cuento, yo era supuestamente metalero, pero yo oía punk y la gente me veía como punkero cuando me rapé, y a mí me decían en un bus uy mirá un punkero y yo no me consideraba un punkero, porque yo no hice parte de los punkeros de Medellín, eso sí lo digo, pero me gustó mucho el punk, entonces hubo una mezcla ahí rarísima porque a Medellín nos llegaron,

por eso yo digo Plasmatics, Plasmatics era para mí no sé si el punto intermedio, pero el que tenía todos esos sonidos que a mí me gustaban juntos y a veces separados...

ERNESTO: Yo tuve un año de Punk muy fuerte, hasta que conocí a Celtic Frost. ...Hell Hammer y Celtic Frost me hicieron cambiar...(E.López, 2021. Comunicación personal)

WILBERT RESTREPO ARENAS: Hubo un momento con Alex y con otros amigos muy especial, fuimos a un bailecito rockero a Kenedy, y regresando, nosotros siendo rockeros, unos punkeros nos atacaron a piedra... de la misma escena, de la misma esencia, luchando por lo mismo, pero simplemente, como esas tribus separatistas urbanas, porque no éramos punkeros, nos tiraron piedra! Nos tiraron piedra, nos gritaron cosas malucas, porque aunque veían que éramos rockeros, no éramos punkeros, por eso, sin decirles nada, sin cruzar palabra, ya les caíamos mal, éramos sus enemigos. Entonces había un radicalismo y había una pelea de punkeros, metaleros, que no se soportaban y tuvieron que pasar muchos años para que eso cambiara. (W. Restrepo, 2021. Comunicación personal)

RINGO: Yo empecé vieja guardia... ...vieja guardia empezamos todos y más o menos 84, por ahí por esos laditos... ...ya empecé a escuchar metal, heavy metal, cuando empezó a llegar las Metal massacre, llegó Metallica, y de ahí llegaba Venom y empezó a llegar Exciter, bueno, empezó a llegar todo eso, entonces yo ya me tiré a escuchar más heavy metal, pero llegando el heavy metal, también empezó a llegar punkcito, entonces, yo escuchaba los dos, inclusive nosotros teníamos un grupo que llamamos The Metalic Riders, y de eso, éramos 6 y entre esos estaba la difunta Yolanda, el difunto Jaime, el difunto Jailer, estaba yo, Lina y Harling, que es el de Peste. Éramos 6, yo no quedamos sino tres... Entonces empezamos a comprar musiquita, el primer LP que compramos fue el concierto en Yugoslavia de (inaudible), ese fue el primero, después compramos el (inaudible) de Dead Kennedys, después llegó el Show No Mercy, de los cuatro volúmenes que llegaron aquí a Medellín, nosotros teníamos uno de esos y nosotros sabe que, noooh empezamos nohhh suerte con el metal y entonces ya partimos la música, pero compramos el Never Mind the Bollocks de Sex Pistols, compramos mucha musiquita, pero yo, ya Punk no más. (Ringo, 2021. Comunicación personal)

RINGO: Por ejemplo en la época del rock, uno bailaba, colocaban Ramones y uno bailaba como si estuviera bailando Rock and Roll, cierto. No había

esa diferencia, pero dentro de todo yo creo que me identifico es por la rebeldía, hermano, yo creo que yo he sido muy rebelde y yo quería ser más rebelde y yo quería ser como más afuera de lo que hacía la sociedad y lo que hacía (inaudible) entonces yo me tiré más fue por el Punk, hijueputa...

INVESTIGADOR: Para vos el punk fue más rebelde?

RINGO: Total, sí. Inclusive yo me conseguí un librito, que eso para muchos que no habían ni siquiera leído nada de eso, Punk la muerte joven, yo tenía la mitad, pero en ese entonces, eso no existía... ...y en ese Punk la muerte joven, ahí se narra cómo es la vida del punk, cómo nace el punk en Nueva York y en Inglaterra, cierto, entonces todas las palabras que se utilizan, entonces uno como muy pegado a eso, el pogo, el baile tirando golpes de puño, bailando de arriba hacia abajo, como lo hacía Jonhy Rotten... ...y eso rodó, rodó y eso digamos en cierta forma nos formó. Mucha güevonada pues que uno dice a hora, una mierda. Por ejemplo dizque No class, no futuro, todas esas cosas que uno decía noooghh cómo así que no futuro... ...no que a los 20 uno ya estaba viejo para morir... ...muy viejo para escuchar rock and roll, muy viejo para morir, algo así. Ese era como le dicho, pero no había como algo que lo llevara a uno a apegarse a la vida, por el contrario todo era una mierda y uno decía, pero nooo... sin embargo es un análisis que uno le hace ahora, no en el momento, cierto? En el momento uno era rebelde, rebelde, rebelde...

Dentro de eso, sin ser malo, porque yo no era ni ladrón, ni nada, uno estaba como en contra de todo lo que pasaba, por ejemplo en el país, como toda esa inconformidad y uno decía como sin poder hacer nada, entonces uno decía hijueputa, hay que hacer algo... ...más inclinado pues por las ideologías de izquierda, porque no había como una coincidencia de la desigualdad que había, cierto, y uno decía pero es que por qué tanta desigualdad, sin embargo eso no interfería en que uno fura feliz y contento, porque una cosa, que yo manejo en este momento, es que uno era escaso de plata, uno era escaso de recursos, escaso de todo y uno era feliz hermano...(Ringo, 2021. Comunicación personal)

JOSÉ FERNANDO: Normalmente, era una fraternidad. Era un tema pacífico, tranquilo hasta que eso fue cambiando también. Cuando aparecieron los taches, apareció la violencia, la agresividad, los enfrentamientos y yo creo que eso empezó a fracturar más lo que nosotros estábamos viviendo. Ya era un tema violento. Entonces ya andaban con cadenas, pero para peleas, enfrentarse pandilla contra pandilla y nosotros no le queríamos jugar y nunca le jugamos

a eso. Sí, yo me acuerdo que migramos al tema de los taches.

INVESTIGADOR: Porque las músicas iban llegando nuevas. Nosotros escuchábamos punk normalmente. Yo me acuerdo que vos compraste Sex Pistols. Nosotros lo escuchábamos sin saber qué era el punk.

JOSÉ FERNANDO: No, la filosofía de lo que era el punk, no. (J.F. Gil, 2021. Comunicación personal)

JORGE GIRALDO: El efecto del punk fue muy impresionante porque eso fue muy underground. A la par viene la influencia del narco y como empiezan a crecer esos niveles de violencia en Medellín desde los 70, entonces toda la socialización se vuelve muy violenta, no solo la del rock, el rock cargó con la mala fama, pero la de la salsa eso era muy violento también, muy áspero y después ya los gustos de los traquetos que eran la ranchera y esas cosas... y la crisis de la ciudad. El punk surge de la crisis industrial y la depresión en las ciudades gringas y en las ciudades británicas. Aquí llega el punk y enseguida entra la crisis dura, la crisis industrial, la crisis de las textiles en Medellín. Fabricato, Coltejer, más la crisis financiera, el grupo Colombia, el grupo Michelsen, unos desempleos del más del 30 o 35 %, entonces muy curioso porque tuvimos la banda sonora de la crisis antes de tener la crisis. Eso le da un empujón tenaz a la cosa.

INVESTIGADOR: Y sumado al narcotráfico.

JORGE GIRALDO: Claro, el narcotráfico le metió a eso una cosa que no hubo en Inglaterra ni Estados Unidos, que la violencia callejera, aquí escaló, porque la violencia callejera allá era con navajas y armas cortas y eran cosas de lo que llamamos en sociología violencia expresiva, pero esto ya con esta tecnología que manejaban estos manes y con esos nuevos ingredientes eso alcanza unos niveles muy bravos. (J. Giraldo, 2021. Comunicación personal)

Al radicalismo y sus consecuentes micro fascismos en los que empezaron a incurrir las culturas juveniles rockeras debido a las mutaciones y a la atomización, le surgieron contrapartes: una serie de sujetos que se fueron convirtiendo en una suerte de outsiders de lo outsider. Algunos de nosotros tomamos posiciones críticas y contestatarias frente a las posturas de las galladas que tomaron uno u otro camino estético y decidimos que podíamos escuchar las músicas que se nos diera la regalada gana y hacer nuestro propio universo, casi en solitario. Este aspecto

del disidente de una cultura juvenil es una de las características en las cuales se basó la posterior creación del personaje de Ludo, protagonista del cortometraje El odio del padre, fruto de este proceso de investigación-creación.

ANDRÉS KLAUS: Vos cuestionas el uniforme de la policía, pero te ponés un uniforme que es una chaqueta... ...uniforme a las personas y va creando una suerte de formas sectarias... ... algunos establecían porcentajes, si usted quiere ser metalero, el 75% es la pinta y el resto es la mentalidad y uno ¿cómo? y uno decía, eso es muy facho. A mí toda la vida me ha gustado tanto el Metal como el punk, ellos se fueron más por el lado punk... ...entonces mientras ellos se estaban metiendo de lleno en la esfera punk, yo seguía con mi Slayer, con mi King Diamond, seguía con mi Judas Priest, con Scorpions, por ejemplo ellos empezaron a decirme que yo escuchaba Scorpions era un casoso y yo no me jodás la puta vida pues. Empezó a haber roces musicales, que si no era punk, como que el acoso. Entonces me fui separando... ...uno de los detonantes fue en el concierto de Barón Rojo, nosotros fuimos a no entrar, si no a pelear en la entrada.

INVESTIGADOR: ¡Yo entré! jajaja.

ANDRÉS KLAUS: Jajaja, nosotros no entramos, nos cagamos en todo eso y nos tiraron la policía. Entonces yo dije, marica, estamos haciendo lo mismo que el resto y dije no sigo más con esto. Salí como muy defraudado diciendo: cómo voy yo a joderle el rock diciendo que el rock es caspa y no me volví a juntar, me fui separando. Empecé a convivir más con las dos músicas. (A.K. Runge, 2022. Comunicación personal)

LIBERTAD DE PENSAMIENTO.

Una de las características más destacadas que se observa en los jóvenes rockeros que conformaban galladas de barrio, es el discurso en torno a la libertad de pensamiento. Poco a poco se empezó a hacer consciente de que la música y el universo que se había creado en torno a ella estaba desarrollando una forma de pensar que no necesariamente era la misma de la del mundo adulto y sobre todo comprender que se tenía derecho a pensar de otra manera y, además, que las circunstancias habían obligado a desarrollar la mentalidad de que se tenía la obligación de luchar por ese derecho.

WILBERT RESTREPO ARENAS: El rock me ha dado, en especial, libertad de pensamiento, entonces el rock sí marcó un estilo, una línea en mi vida... ...y a ser libre... el rock, en cierto tiempo para mí me salvó la vida, porque al escuchar rock y estar con mis amigos, que éramos los sanos, en ese momento tanta violencia éramos los sanos porque escuchábamos música y no estábamos pensando en robarle a nadie ni matar a nadie... ...

...en ese momento éramos adelantados a la época, a todo lo que se venía. Era como un grupo de jóvenes cansados de lo tradicional, que queríamos pasar a otras cosas...

...definitivamente, a mí el rock me hizo una persona diferente, no sé si mejor o peor, pero sí diferente. (W.Restrepo, 2021. Comunicación personal)

Al sujeto contemporáneo no sólo le cabe liberarse sino también crearse, y en ese proceso definir prácticas de libertad, es decir, formas aceptables de existencia. (Marín, Muñoz, 2002)

JORGE GIRALDO: Este tipo de representación más transgresora de un ejercicio de la libertad, del que no éramos conscientes, eso va a ser muy importante para tu personaje. Hay un impulso, una cosa emotiva, una rebeldía poco racionalizada...

JORGE GIRALDO: Fue un aprendizaje de Libertad. Aprendimos a oír una cosa distinta a la que ofrecían los medios, la escuela, los papás. A hacer cosas que se nos prohibía. En ese sentido, ahí es donde está la gran ruptura. Vestirse de otra manera, hablar de otra manera, participar de otro tipo de socializaciones que iban muy en contra de las convenciones y de las cosas normales. Eso realmente es cambiar la cultura. (J. Giraldo, 2021. Comunicación personal)

En este apartado, hemos identificado y descrito las características de la cultura juvenil rockera en el noroccidente de Medellín en la primera mitad de la década de los años 80. Damos cuenta así del primer objetivo específico de esta investigación creación: Identificar el Gestus de la cultura juvenil rockera del noroccidente de Medellín, en el contexto de los primeros años de la década de los 80, en la cual se enmarca el cortometraje El odio del Padre.

Las historias aquí compendiadas y los conceptos estudiados, nos ofrecen unas bases sólidas para materializar en la puesta en escena el Gestus de una contienda cultural. El universo en el que está inmersa la historia y sus personajes queda de esta manera determinado.

Resistencia es la palabra clave de las culturas juveniles contra el mundo hegemónico que se les pretendía imponer y por lo tanto es la palabra clave que impulsa la creación del Gestus de Ludo, el personaje principal. Una resistencia que busca reivindicar el derecho a crear y defender las libertades individuales. Un concepto quizás muy amplio, pero que aquí logramos ubicar en el espacio de lo existencial, de búsquedas estéticas, de la construcción de sí mismo, de los consumos culturales, especialmente de las músicas y el vestuario. De prácticas que sin saberlo, sin ser conscientes de ello, las culturas juveniles rockeras del noroccidente de Medellín buscaban libertad de ser.

LABORATORIO

En el apartado de las herramientas metodológicas de la investigación, se había anotado que una de ellas sería la creación de un laboratorio de actuación que cumpliera la doble función: entrenamiento y casting. Se configuró entonces, un casting aunado a un proceso de formación para encontrar el personaje.

El trabajo del laboratorio giró en torno a dos ejes fundamentales: el Gestus de la cultura juvenil rockera del noroccidente de Medellín durante los primeros años 80 y el trabajo creativo en la construcción de personajes y la dirección de actores. Enlazar cómo era el Gestus social de los rockeros en los 80 con el trabajo creativo desde el departamento de dirección, para plantear un modo de puesta en escena, en la que la propuesta de interpretación fue el componente primordial de esta investigación creación.

En un laboratorio como el que se planteó, quien articula es el mediador. Por lo tanto, como director siempre se buscó que dicha articulación estuviera enfocada en la intención de la investigación. Por ello, el equipo de dirección y producción estuvo en disposición permanente de observación y escucha. Éramos conscientes de que el laboratorio es co creación, es voz de todos y que de allí podrían surgir insumos de investigación.

El laboratorio estuvo documentado permanentemente. En las memorias audiovisuales de cada sesión, se evidencia el desarrollo ya que se hizo registro de video de todo el proceso por medio de la plataforma Google Meet y con cámaras de video cuando las sesiones fueron presenciales.

Se planearon actividades autónomas para que cada actor se sumergiera en la investigación entre las que se incluyen la escucha y visualización de entrevistas a rockeros de la vieja guardia. Así mismo, una de las actividades desarrolladas fue la lectura de la biografía del personaje principal que había sido escrita por la dirección del cortometraje.

Los actores participantes preguntaban o solicitaban información por medio de la red social whatsapp. Lo anterior permitió una comunicación permanente entre director y el grupo de actores.

El propósito de la documentación audiovisual del proceso se llevó a cabo con el fin de recopilar datos que pudieran ser utilizados para la creación del personaje principal y de la puesta en escena del cortometraje, tras su posterior análisis.

En términos prácticos, se puede afirmar que se diseñó una cátedra específica sobre el Gestus brechtiano como herramienta de trabajo para el proceso creativo de la dirección de actores.

CONVOCATORIA A CASTING Y LABORATORIO

Por medio de las redes sociales Facebook e Instagram, se convocó a un casting para jóvenes entre los 17 a 20 años o que los aparentaran. La convocatoria fue dirigida a actores del Valle de Aburrá que tuvieran formación en actuación, artes escénicas o que pertenecieran a grupos de teatro o estuvieran en formación para la actuación o que tuvieran experiencia en actuación para cine o televisión. Lo de la formación y/o experiencia en el audiovisual se consideró necesario por dos asuntos: El primero, mi interés de trabajar con jóvenes que pudieran encarnar un personaje que no fuera ellos mismos y mi interés por desmarcarme de la tendencia de trabajar con actores naturales.

Al trabajar con las nociones brechtianas del Gesto consideré que era esencial la formación actoral de los participantes para asimilar los conceptos de la poética brechtiana.

CASTING

CORTOMETRAJE

TRABAJO DE GRADO MAESTRÍA EN
CREACIÓN Y ESTUDIOS AUDIOVISUALES
UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA

LABORATORIO BASADO EN EL
GESTO BRECHTIANO CONVOCATORIA
PARA ACTORES FORMADOS O
EN FORMACIÓN
HOMBRES ENTRE 17 - 20 AÑOS
O QUE LOS APARENTE

ENVIAR 3 FOTOGRAFÍAS Y UN VIDEO BREVE DE PRESENTACIÓN AL CORREO
laboratorioactuacion@gmail.com



La convocatoria a casting tenía una particularidad: quienes se presentarían se debían comprometer a participar en un laboratorio de actuación bajo los conceptos brechtianos y de dicho laboratorio, al final, se escogería al actor para el personaje de Ludo.

La convocatoria llamó la atención entre algunos actores jóvenes de la ciudad sobre todo por la oportunidad de participar en el laboratorio, independiente de si serían elegidos o no para actuar en el cortometraje.

De las hojas de vida y los videos recibidos, se seleccionaron 11 actores. Los criterios fueron su capacidad para comunicar, la experiencia en cortos audiovisuales y que tuvieran el perfil adecuado para la película, en relación con la edad, características físicas, etc.

DESCRIPCIÓN DEL LABORATORIO

SESIONES POR MEET: sesiones teóricas y de discusión con actores acerca del Gestus brechtiano y la aplicación de teorías a la interpretación propiamente dicha.

Igualmente, el laboratorio tuvo un componente de avance de trabajo de mesa. Esto sucedió porque en mi papel de director tuve la oportunidad de compartir con los actores mi visión de la historia y del personaje que la protagoniza. Se compartió información acerca del Gestus que se quería construir y, por medio de discusiones abiertas, los actores fueron asimilando los conceptos que se querían aplicar en la interpretación, en la construcción del gesto y del gesto social en el cuál está inmerso la historia. Entre director y actores participantes en el laboratorio se resolvieron inquietudes teóricas y sobre todo se fue encontrando el camino para la aplicación de dichos conceptos. Llevar los conceptos a la práctica, materializarlos por medio de un personaje frente a cámara, fue la constante inquietud para actores y director. En este sentido, como director investigador encontré un camino para consolidar mis conocimientos teóricos adquiridos durante la investigación y al mismo tiempo experimenté la aplicación para guiar y ayudar a los actores a encontrar su propuesta de interpretación. En otras palabras, se puede afirmar que desde ese momento ya estaba aplicando la dirección de actores bajo los preceptos de Bertolt Brecht.

Una de las dificultades que se encontró fue que los conceptos de otros sistemas de interpretación estaban muy anclados en la mente de los actores. Recalcamos que son actores jóvenes con alguna experiencia, otros en formación. Formación que no ha tenido el sistema estético de Brecht como parte de su proceso. Su educación actoral está basada en el método Stanislavski. Algunos de ellos, aunque habían oído hablar de Brecht, no habían experimentado el trabajo bajo sus nociones. Por lo tanto, a la mayoría les costaba cambiar sus formas de abordar el trabajo de creación bajo nuevos parámetros. Sin embargo, el sistema estético brechtiano les cautivó y poco a poco lograron asimilar sus conceptos. Por lo menos en las cuestiones teóricas.

SESIONES PRESENCIALES CON 4 ACTORES

La primera sesión de casting presencial se desarrolló en el estudio de televisión de la Facultad de Comunicaciones y Filología de la Universidad de Antioquia. Recordemos que debido a la pandemia mundial por Covid 19, las instalaciones de la ciudad universitaria estuvieron cerradas. Por lo tanto, las sesiones anteriores del laboratorio se habían hecho en encuentros por medio de la plataforma Google Meet.

La dinámica del casting se implementó con el siguiente esquema metodológico:

Inicialmente, se hizo una charla frente a cámara con cada uno de los actores. Se compartió la visión del personaje. Casting de la mirada y de las caminadas. Charlas con los actores acerca del personaje, visión e interpretación. Ejercicios de invisibilización de la cámara. Invisibilizar y después revelar. Mirada a cámara y rompimiento de la cuarta pared. Este ejercicio se hizo con cada uno de los actores sentado en una butaca dentro del estudio de televisión de la Facultad de Comunicaciones y Filología. El único recurso del que disponían los actores para la interpretación era su propio cuerpo y el manejo de su gestualidad. En ese sentido, el estudio y la disposición del set no ofrecían muchas posibilidades para la proxemia.

Durante el diálogo con el actor Jacobo Ríos, él manifestó que quería construir el personaje basado en la mirada. (Ver video anexo 2)

El hecho de que el actor quisiera incorporar esta gestualidad al personaje, en principio lo pasé por

alto. Ya habíamos hablado durante el laboratorio de romper la cuarta pared y la mirada era una de los factores decisivos en la construcción del gesto escénico. Sin embargo, después comprendí que la fuerza que le estaba imprimiendo Jacobo al personaje que estábamos construyendo, se basaba en el trabajo que él hacía con la mirada. Había comprendido que el personaje iba más allá del estereotipo que se tiene de un rockero punk metalero. Había en esa mirada un ingrediente que el actor trabajó con sutileza, la melancolía.

Jacobo lograba transmitir en cada ensayo su propuesta de un personaje que se mete dentro de su cabeza y mira el mundo con ojos melancólicos. Así, comprendí que se podría lograr un asunto que yo mismo estaba buscando. Los demás actores trabajaron muy bien las miradas rudas. Al ensayar con cada uno de ellos, me daba cuenta que eso no era lo que yo estaba buscando y por más que tratara de hacerles explorar otras alternativas de gestualidad, las presentadas por ellos, aunque bien ejecutadas y planteadas, no iban de acuerdo con el personaje que yo tenía en mente. No era el Ludo de esta historia. Por lo tanto, las posibilidades que Jacobo ofrecía nos permitían encontrar caminos más expeditos y pertinentes para la interpretación final.

Análisis activo: improvisaciones de los antecedentes del corto para entender el personaje. Ejercicios de invisibilización de la cámara. Invisibilizar y después revelar. Mirada a cámara y rompimiento de la cuarta pared. Los ejercicios se llevaron a cabo en los pasillos exteriores del bloque 10 y alrededores de la biblioteca central de la Universidad de Antioquia. Las locaciones ofrecieron un entorno con el cual los actores podían interactuar de manera creativa. Encontramos mayores posibilidades para que cada actor desarrollara una proxemia más rica en alternativas.

Las caminadas de los actores y su actuación durante estas, se hacían naturales y se dio interacción con elementos del entorno físico, árboles, jardines y la arquitectura del lugar.

En estos ejercicios de entrenamiento, los actores se vieron enfrentados a la situación de caminar actuando frente a una cámara. La acción de caminar es a simple vista y en la vida cotidiana, un asunto que no tiene mayores inconvenientes. Sin embargo, caminar frente a una cámara es actuar. Una acción que en la vida diaria se hace

de manera inconsciente cuando se lleva frente a una cámara cambia el sentido. La conciencia de que ya no se está caminando solo para ir de un lado a otro sino que se está caminando y a la vez se está interpretando un personaje complejiza la ejecución de la caminata. El actor, al sentirse observado, modifica la postura y los movimientos se hacen rígidos. La mirada se convierte en una acción en constante duda: ¿hacia dónde debo mirar? ¿Cómo hago para no sentir la cámara? ¿Cómo la invisibilizo? ¿Qué debo hacer para no sentir el peso de un lente que me observa?

En este sentido, el entrenamiento estuvo encaminado a contrarrestar el efecto de la cámara sobre los actores. Se plantearon acciones que cada actor podría hacer mientras caminaba. Actor y director discutían cuáles acciones podrían ser: mirar objetos concretos de los alrededores, caminar más rápido o más lento, llevar las manos dentro de los bolsillos del pantalón, detenerse y arrancar una hoja seca de una planta. En otras palabras, poner en práctica la proxemia. De esta manera, los actores lograron controlar el cuerpo, ejecutar una caminata convincente y natural. Además, este control les permitió olvidar que estaban frente a una cámara. Este aspecto es fundamental para la interpretación del personaje. Adicionalmente, con la ejecución de las acciones físicas, los actores lograron controlar el momento de la mirada a cámara y por ello se producía un gesto contundente y natural. La metodología de estos ejercicios ayudó tanto a actores como al director a explorar diferentes maneras de obtener una mirada a cámara, un rompimiento de la cuarta pared que se mostraba potente.

Durante estos ejercicios, Jacobo Ríos mostró grandes destrezas para la improvisación y alternativas que enriquecieron la ejecución de los ensayos. En una de las ocasiones, empezó a patear una piedra. Jugaba con ella mientras caminaba. La piedra hacía ruido cuando se arrastraba por el cemento. Esta acción le dio frescura y potencia interpretativa a la caminata. Surgió de allí la idea de que Ludo podría patear un tarro metálico pequeño o una lata por la calle, en medio de la calle solitaria. Esta acción ruidosa le confería a la primera escena un gesto en el cual el personaje se mostraba como alguien desafiante y problemático con sus vecinos. (Ver video anexo 3)

Finalmente, por asuntos que se describirán en el siguiente capítulo, este gesto no se pudo llevar a la puesta en cuadro.

Así mismo, en una de las caminatas del actor Iván Mora, le marcamos un trayecto al lado de la biblioteca central. Debería caminar y cuando el sendero lo obligara, debía girar. Hasta allí todo normal. Decidimos hacer lo mismo, pero en sentido contrario. Al girar de nuevo, la cámara descubrió un bloque de ciudad universitaria y el efecto que se producía entre el movimiento del actor, el giro de la cámara y una gran pared de fondo, resultó interesante. Este hecho enriqueció la puesta en escena. Por lo tanto, se hizo la anotación de que al momento de buscar la locación, esta debería ser en una calle en forma de L, que permitiera que el personaje en su caminata hiciera un giro.

Así fue, al buscar la locación, se tuvo en cuenta esta característica. En el guion estaba escrito que el actor caminaba a cámara en el inicio y solo giraba al llegar a la esquina de la cuadra de su casa. Además, el ensayo de una caminata tan larga durante este ensayo con cámara, me permitió descubrir que esta debería ser más larga de la pensada anteriormente. Le daba fortaleza a la puesta en escena y a la presentación del personaje. El actor podría entonces desplegar asuntos concernientes a la forma de caminar y de mirar del personaje principal.

SESIÓN FINAL PRUEBA

Para esta prueba se les solicitó a los actores que hicieran una aproximación del vestuario de Ludo. Que se vistieran de la manera que ellos tuvieran la idea de cómo se podría vestir el personaje, de acuerdo con las charlas que se habían desarrollado entorno a la cultura juvenil rockera. En este sentido, planteamos una analogía por aproximación. Se definió ese ejercicio de vestir ellos mismos al personaje como un ejercicio de improvisación y analizar cómo estaban construyendo el gestus social, cómo lo habían asimilado y cómo lo iban a expresar con el vestuario seleccionado.

La prueba final fue diseñada con el objetivo de determinar la capacidad de los actores para enfrentar retos cruciales en la construcción del gesto que se pretendía en el cortometraje. Caminar, fumar, romper la cuarta pared y bailar en solitario.

La marcación fue la siguiente: se le explicó a cada uno de los actores una rutina coreográfica: Caminar frente a cámara, llegar hasta un sitio determinado de acuerdo con marcas establecidas,

reconocer el entorno, recostarse en un camión, encender un cigarrillo, fumar y romper la cuarta pared con la mirada. De esta manera veríamos cómo estaban construyendo el gesto, cómo lo habían asimilado y cómo lo tratarían de expresar. La prueba se hizo por turnos. Se llevó a cabo una noche de diciembre de 2021 en un callejón del barrio Santa Lucía de Medellín.

Cada actor ejecutó la rutina varias veces. Después de terminada una toma se reforzaba de manera positiva, en primer lugar, los asuntos que el director consideraba que habían sido bien ejecutados por el actor y asuntos nuevos que el actor había incorporado en una buena improvisación. Así mismo, se hacían ajustes de los movimientos o acciones que no habían salido de manera afortunada. Se resolvían inquietudes y preguntas del actor y se procedía a comenzar de nuevo. La rutina se repetía después de hacer los respectivos ajustes y así el director tenía la oportunidad de evaluar la comunicación entre el actor y él. Evaluar dicha comunicación es muy importante. Se debe tener la capacidad para detectar fisuras de parte y parte entre actor y director. Se analizaba así, quién de los actores asimilaba con mayor rapidez o con más capacidad de interpretación las premisas de la escena o cómo las enriquecía con la incorporación de elementos nuevos que el director no había considerado y que surgen en el actor. De esta manera, se podía detectar si el actor de verdad estaba creando, comprendiendo en su interior y potenciando el personaje que se estaba esbozando.

Nervioso uno, demasiado agresivos en la mirada otros, acertado en casi todo el otro, fueron las observaciones preliminares que arrojó la prueba. También se detectó la poca experticia para manipular cigarrillos y para fumar que tenían los candidatos. Ninguno de los actores fuma cigarrillos y por eso manipulan el cigarrillo como si estuvieran fumando marihuana. El humo del cigarrillo es diferente y por eso cada uno lo repelía, no sabía cómo aspirar ni exhalar debido a que se ahogaban. Se percibió una gran desconcentración y se notaba la gestualidad de tener el cigarrillo retenido en la boca y no se lo llevaban a los pulmones. Este asunto los desconcentraba porque sabían que lo estaban haciendo de manera indebida y ello les hacía perder el rumbo de la rutina que estaban ejecutando. Fumar hacía parte del gestus, por ello es muy importante que cada actor lo supiera resolver y ejecutar de una manera al menos verosímil.

BAILE: Después de terminada la prueba anterior, se llevó a cabo la prueba de un baile en solitario y con música imaginada. En este segmento de la prueba varios actores hicieron headbanger y el llamado air guitar. Otro de los actores, Jacobo Ríos, hizo su rutina de baile basada en los movimientos que se ejecutan en un pogo.

Los actores que hicieron sus movimientos basados en el headbanger o movimiento de cabeza y air guitar, no tuvieron mucha fortuna en su ejecución. Debido a esto, el director intervino varias veces con cada uno para explicar la secuencia, la velocidad y el ritmo con el que debían hacer los movimientos del estilo de baile seleccionado por ellos. Considero que aquí como director cometí un error: hacer demostraciones. Esta práctica no es adecuada e interfiere de manera negativa en la creatividad de los actores. Lo hice porque en algún momento creí que les podía enseñar unos movimientos que yo había hecho durante mi vida adolescente. Reitero que fue un error que pudo ser de procedimiento. Igualmente, cierta frustración se había apoderado de mí porque ya sabía que este baile era crucial y se cerraban las posibilidades de que alguien lo hiciera de manera expresiva y contundente en poco tiempo de entrenamiento. Los actores no estaban acostumbrados a esta dinámica propia de los rockeros que conforman una cultura juvenil. Por su parte, Jacobo Ríos, aficionado al hip hop, creó una rutina que estudió en videos de conciertos de punk que me había solicitado durante los talleres del laboratorio de actuación.

CRITERIOS PARA SELECCIÓN DEL ACTOR

JACOBO: prueba final excelente. En el laboratorio le fue fácil asimilar los conceptos brechtianos. Su formación como audiovisual ya lo habían acercado a Brecht en alguna clase. Este asunto fue vital para su desempeño en el laboratorio. Lo que hace concluir que de alguna manera el conocimiento de Brecht es fundamental para desarrollar un personaje construido bajo sus nociones. A los demás se les hizo extraño y a mí mismo al principio de la investigación se me dificultó su comprensión, solo con el tiempo y lectura sobre lectura se van develando sus enseñanzas y conceptos teóricos. Sobre todo en su aplicación práctica a la hora de llevar a escena o emprender la construcción del personaje. (Ver anexo video 3 casting prueba final)

El actor seleccionado se interesó mucho por la investigación, premisa fundamental de Brecht para llevar un personaje a escena y ser mostrado al público. De alguna manera hizo inmersión en la cultura juvenil de los 80 que se trabajó en el laboratorio. Logró llevar esa investigación previa a los ensayos y al rodaje de manera que no se sintiera esquemática. Por el contrario, la interpretación contenida dio lugar a un personaje con mucha fuerza en la pantalla.

La transformación de Jacobo hasta encarnar a Ludo en cámara fue un acierto y uno de los logros que tuvimos en el proceso investigativo que llevó al cortometraje. Jacobo no es un actor natural, por lo tanto está completamente alejado de la cultura juvenil punk metal de los años 80 en Medellín. Es un actor formado desde niño en el teatro y después en el audiovisual. Para este trabajo investigativo logramos algo que me había propuesto desde el principio. El actor, dice Alberto Miralles (2000), debe tener la capacidad y el genio para transformarse. Durante el laboratorio y las sesiones de casting presencial, Jacobo en su aspecto físico se veía muy lejos del personaje que se había planteado o esbozado en el guion y en mi mente de director. Barba abundante. Fanático del hip hop. Un poco bien nutrido y rozagante.

Esto en ningún momento me inquietó. Visualicé a Jacobo con otro aspecto y solo tenía en cuenta su capacidad actuarial y de transformación para llegar al Ludo que necesitaba el cortometraje. En otras palabras, íbamos a construir el personaje, no lo buscábamos ya fabricado. Esa fue la premisa que siempre tuve como norte. Uno de los acuerdos a los que llegamos una vez fue confirmado como el actor principal, fue que tratara de no comer demasiado, sin entrar en excesos que llevarán a desnutrirse. Una alimentación más moderada para bajar un poco de peso hasta acercarse a la textura propia de un joven rockero de barrio popular, a la manera de los rockeros de mi barrio. Al analizar fotografías, era una de las características físicas que más destacaban.

La experiencia por haber trabajado en la concepción de cortometrajes y escritura de guiones, se sumó al proceso creativo de Jacobo a la hora de crear a su Ludo.

Después de la selección del actor, se determinó el estilo musical al que pertenecía el personaje de manera concreta. Se decidió que Ludo fuera un militante híbrido entre el Metal y el Punk.

Así, se mostraría a un personaje alejado de los micro fascismos planteados por las dinámicas de socialización en torno a la música. Radicalismos con los que Ludo no comulga y le importa un pito si es catalogado de una u otra manera o que sea odiado por todas las galladas a la vez.

Desde que se planteó realizar el cortometraje e integrarlo a este proceso de investigación creación, se determinó que la decisión se tomaría de acuerdo con los pormenores de esta y después en el devenir del proceso creativo. Desde el principio fue un asunto al cual le puse mucha atención. Con el tiempo, a medida que el proceso avanzaba y al integrar el componente de realizar un laboratorio para la búsqueda y selección del actor, surgió la idea de que en el trabajo de este laboratorio cada actor entregaría o construiría el personaje que más le llamara la atención de los aspectos sobre cultura juvenil rockera en los años 80. El fenotipo o el mismo aspecto y el proceso de construcción de cada uno de ellos, fue útil para encaminar la creación definitiva del personaje.

Uno de los mayores logros del laboratorio consistió en que este permitió la opción de conocer paulatinamente a los actores. Como director, me parece esencial la creación de vínculos antes de emprender un proceso de rodaje. Los lazos tejidos entre actores y el equipo de dirección allanan el camino creativo y permiten el desarrollo de la confiabilidad entre uno y otros. Las inquietudes se manifiestan abiertamente y las ideas creativas del actor fluyen con soltura.

Durante el laboratorio, cada actor tomó su propio camino de construcción del personaje. Si bien había unos trazos esbozados en el guion y se debatía la visión con el director, cada quien tomó factores y caminos diferentes. Por lo tanto, no hay ideas de otros actores en la construcción final. Las propuestas de Jacobo Ríos no tienen ningún elemento de las propuestas de los otros actores que participaron en el laboratorio.

A raíz del entrenamiento en el laboratorio y en el trabajo de mesa posterior a este, los actores comprendieron el concepto de Gestus. Los ejercicios dieron como resultado una propuesta del actor de centrar su personaje desde la mirada. Él propone la mirada como eje principal. De alguna manera logra sintetizar ese concepto del gestus desde la mirada. El papel desde la dirección, por lo tanto, en comprender, canalizar, potenciar e incorporar las propuestas a su trabajo de

dirección de actores. Esos son los hallazgos, esas decisiones que se toman desde la comprensión del Gestus. Podemos afirmar que el proceso del laboratorio incentivó en los participantes la idea del actor creador que asimila conceptos y los convierte posteriormente en acción dramática.

La idea de resistencia, lo contestatario del personaje como una característica primordial del Gestus, se fue desarrollando plenamente durante el proceso del laboratorio. En ese sentido, el aporte de esta herramienta metodológica al departamento de dirección del cortometraje, fue significativo para el proceso de construcción de Ludo. La rabia contenida del rockero aparece como un norte interpretativo debido a la comprensión del trabajo que se hizo con los actores en las sesiones de entrenamiento.

Logramos identificar que el Gestus tenía varios componentes. Era vital entender el Gestus del personaje principal y el Gestus social de con quienes se iba a enfrentar por otro lado el Gestus social de la época del 80. Necesariamente no se tiene que ver la época, esto tiene otra época. Eso pasó en los 80, pero sigue pasando en este momento. Los actores lo entendieron y cada uno en el casting le fue incorporando su propia visión. Si embargo, para algunos de ellos fue más difícil llegar a materializar los conceptos.

Ya después, la gestualidad, el vestuario, la forma de caminar, si el man escupe, que fue otra propuesta del actor (en improvisaciones), escupe, inclusive patear una piedra. (En el rodaje se me olvidó esa acción. La había puesto en una nota de diario: vamos a poner un tarro de lechera por ahí, que él lo patee y esté haciendo bulla a latas horas de la noche en el barrio, pero posteriormente a mí se me olvidó) pero fueron acciones que fue incorporando el actor y que a la dirección le sirvieron para reconstruir el guion y la puesta en escena. El guion lo tomamos como una base, un punto de partida, pero a raíz de todo lo que hacíamos en los ensayos iban surgiendo cosas nuevas. La caminata, por ejemplo, ensayamos mucho la caminata porque era vital para la introducción del personaje.

Así las cosas, el laboratorio de actuación constituyó una herramienta creativa de dirección que permitió enriquecer la puesta en escena. Las propuestas del guion se potenciaron de tal manera que surgió una dramaturgia del actor, una dramaturgia del ensayo y una dramaturgia del director y las decisiones que posteriormente

se materializaron en el proceso de dirección del rodaje.

La estrategia descrita me sugiere continuar desarrollando la metodología del laboratorio de actuación y casting para dirigir eventuales proyectos futuros. Así mismo, se convierte en un componente susceptible de ser integrado a procesos formativos en el ámbito universitario.

TRABAJO DE MESA Y ENSAYOS

El segundo objetivo específico planteado en la investigación es caracterizar el Gesto (espacio, tiempo, cuerpo, expresión, etc) en el desarrollo del trabajo de mesa y ensayos previos del cortometraje *El odio del padre*. Por lo tanto, después de terminado el laboratorio y haber seleccionado al actor que interpretaría al protagonista, dimos paso de lleno al trabajo de mesa. Anotamos de nuevo que el laboratorio funcionó como un adelanto del trabajo de mesa, en el sentido de que allí se había discutido con los actores participantes la visión de la historia y los personajes a construir.

En el trabajo de mesa se hizo el diseño y la comprobación de una metodología con el actor. Se trabajó en torno a la comunicación acerca de la visión de los personajes. Se plantearon discusiones y diálogos acerca de estos y la búsqueda de posibilidades, de verbos, de gestualidad, de proxemia, de marcación de movimientos, maneras de caminar, de cómo agarrar un cigarrillo y cómo exhalar el humo.

El casting de los actores más adultos, que interpretarían al papá y al vigilante, fue un proceso aparte del laboratorio para elegir a Ludo. De allí resultaron elegidos los actores Felipe Santamaría, quien interpretaría al papá de Ludo y Rafael Escobar, quien haría de vigilante. Felipe es un actor formado en la Escuela de artes escénicas de la Universidad de Antioquia y miembro fundador de Teatriados, un colectivo teatral de la ciudad. Rafael es un actor empírico, con más de veinte años de experiencia en diferentes productos audiovisuales.

Una vez completado el casting, organizamos una reunión con los actores y el equipo que integraría los departamentos de arte, fotografía y dirección general. En esta actividad se compartió de nuevo la visión de la historia y de los personajes por parte del director. Se debatieron y pusieron en claro las relaciones entre los personajes y cuáles eran las

mentalidades de cada uno de ellos en la época en la que está inmersa la historia. Igualmente, se les explicó las dinámicas que tendríamos por ser este un proyecto basado en el Gestus brechtiano y las implicaciones que ello implicaría en el proceso de dirección de actores.

Desde la dirección general se aclaró que en la interpretación trabajaríamos con base en verbos y acciones físicas. Dejaríamos de lado la búsqueda forzada de emociones y nos concentraríamos en mostrar una cadena de acciones de manera precisa. Trabajamos en la propuesta de dirección de actores basados en los conceptos de acción física planteados por Brecht y que Antonio Malonda nos explica de la siguiente manera:

La Acción entonces es voluntaria y consciente, se realiza con un fin determinado en el Aquí y Ahora del presente escénico y es generadora de conflictos. (A. Malonda, 1998)

Durante el trabajo de mesa realizado con el personaje de Ludo, descubrí un hecho importante que se presentaba y no me había percatado en la escritura del guion, la contradicción. Hablamos de la contradicción en términos de Brecht.

El efecto de distanciamiento consiste en transformar la cosa que se pretende explicitar, y sobre la cual se desea llamar la atención; en lograr que deje de ser un objeto común, conocido, inmediato, para convertirse en algo especial, notable e inesperado. Se procura, en cierto modo, que lo sobreentendido resulte "no entendido" (Brecht, 1927)

En ese sentido, yo sondeaba a la gente cercana al proyecto para preguntar cómo veían a este tipo (Ludo) que es un punkero metalero. La respuesta fue: es un tipo rudo, es un tipo agreste, es un tipo desadaptado. Sin embargo, yo le veía otros aspectos diferentes. Es todo lo contrario.

Ludo se ve muy rudo en su parte física, pero tiene una mirada triste y melancólica que fue trabajada y está pidiendo que le abran la puerta para ir a dormir porque tiene frío. Entonces ahí encontramos en el personaje esa contradicción. Porque si yo lo hubiera creado como otros me lo propusieron, sería lo normal, el estereotipo. La cara ruda, eso es lo normal, eso es lo que se pide de un personaje punkero metalero, que sea rudo en todo momento, pero es que este personaje, puede que nos muestre su ropa tenga un dejo de

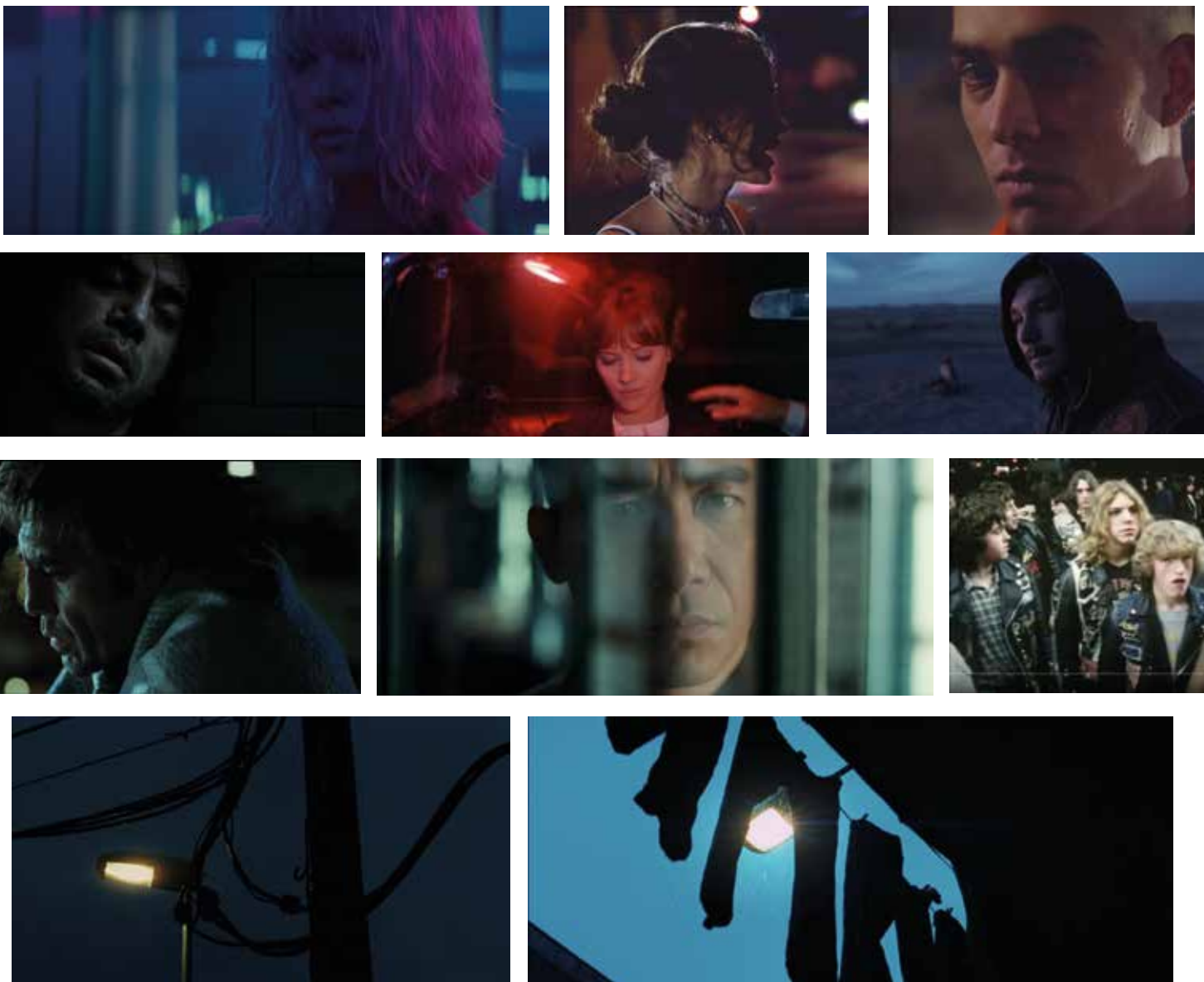
rudeza, es una característica visual que puede denotar rudeza, sin embargo podemos ver más allá y tiene otra connotación que contrasta en ese momento.

En el aquí y ahora de la historia está aburrido, está melancólico, quiere entrar a la casa y está triste porque no lo dejan.

La música se ha convertido en un detonante de gran importancia para la creación. De manera casi inconsciente al principio y premeditada después, he utilizado la música como dispositivo creativo. Escuchar canciones del rock de los años 70 y 80 ha detonado la memoria concerniente a los hechos ocurridos alrededor de la cultura juvenil rockera que se conformó en algunos, si no en todos los barrios del noroccidente de la ciudad. Dinámicas, estilos, prácticas, creaciones. Estos aspectos han sido fundamentales para la creación del personaje de Ludo. (Ver play list en anexos)

MOODBOARD

Esta herramienta visual fue vital para la comprensión del equipo acerca del modell que se propuso. El collage de imágenes fue interpretado inmediatamente por los actores y por las integrantes de cada departamento creativo como un producto audiovisual en el que se trabajaría en torno a la melancolía, la rebeldía, la juventud rockera, el color, la noche y una narrativa basada en el primer plano.



BIOGRAFÍA DE LUDO

La biografía de Ludo, el personaje principal, fue un dispositivo creativo que permitió enlazar gestus de la historia más la cultura rockera. Los conceptos, prácticas y mentalidades identificadas en el apartado de culturas juveniles del noroccidente, quedaron plasmados en el ejercicio creativo de escritura de una biografía imaginada de Ludo. Así las cosas, desde la dirección se logró asimilar los conceptos para después ser materializados en la construcción de personaje y posterior dirección de actores. Cabe anotar que por motivos de tiempo de la investigación, este proceso escrito solo se realizó con el personaje principal. Con los personajes papá y celador se hizo un proceso verbal con cada uno de los actores en los que se crearon unos trazos básicos de los personajes.

La biografía fue diseñada por el departamento de dirección como uno de los insumos que los actores participantes en el laboratorio de actuación tendrían como punto de partida para la construcción del personaje.

INFANCIA

Ludovico Anaya Rave, nació en Medellín el 15 de noviembre de 1966. Su papá, un ex sub oficial de la Policía Nacional, que antes de venir a la ciudad ejercía el cargo de comandante del Comando de Policía de una población del Nordeste de Antioquia y su mamá, una ex secretaria de la Caja Agraria de la misma población. El cabo fue trasladado a Medellín y ascendido a la policía sin uniforme y por ello ingresó a las filas de la policía secreta del F2 (hoy desaparecida). Allí ejercía en las oficinas administrativas. La mamá, por su parte, pasó de trabajar en la Caja Agraria de su pueblo, a ama de casa de tiempo completo. Su papá, al ser trasladado a la ciudad, estudia bachillerato en la sección nocturna de la Universidad de Antioquia.

A la edad de 5 años, Ludo llegó al barrio Boyacá, un sector recién construido por el Instituto de Crédito Territorial en el noroccidente de Medellín. La casa la compró su papá que ya había salido del F2 y ahora trabajaba como oficinista en el mismo ICT. Ese año terminó, por un tiempo, el nomadismo de su familia que había vivido en un sartal de casas alquiladas.

El barrio era limpio y todas las casas, de dos pisos, tenían la misma arquitectura uniforme, propia de los barrios recién construidos por la entidad

oficial. Algunas casas son de adobe de concreto y otras de ladrillo rojo. Están cubiertas por tejas de Eternit rojo.

Calles empinadas. Potrero extenso detrás del barrio. Escuela Policía. Carabineros. Caballos pastando. Pájaros garrapateros y pájaros de otras especies vuelan en La Manga, como bautizaron los nuevos habitantes al enorme potrero. El barrio está rodeado de una zona industrial: fábrica de embutidos y carnes frías Zenú, una enorme fábrica de estufas llamada Grebly, fábricas de textiles. La Feria de Ganados, una planta de procesamiento de abonos y el Matadero Municipal. Componen el nuevo universo de Ludo.

El mismo día de la mudanza hizo amigos en la cuadra. Casi todos niños de su misma edad. Algunos eran un poco mayores. Con ellos se dedica a jugar fútbol en la cancha de tierra de La Manga extensa, junto a la fábrica de estufas y la fábrica Zenú. También construyen chozas entre los matorrales, roban nidos de pájaros. Ludo construye arcos con madera de pino y alambre dulce. Hace las flechas con el tallo del pasto alto que crece en La Manga. También juega fútbol callejero en su propia cuadra. Durante estos partidos, Ludo se lía constantemente a gritos con los adultos que los quieren sacar de la calle o porque rompen vidrios o porque dañan los rosales recién sembrados por algunas señoras. Son variadas las peleas a puños con sus propios amigos cuando los ánimos se caldean. Ludo hace gambetas y mete muchos goles. Siempre juega con vehemencia y tiene alguna técnica, aunque cuando juega a la treinta y una con sus amigos por lo general pierde. Admira a tres de sus amigos mayores que sí saben hacer gambetas y dominan muy bien el balón y sobre todo tienen fuerza física y por eso superan a todos.

Ludo no es hábil para tirar el trompo, ni para jugar a las bolas de cristal. Sin embargo, en la temporada de trompo se empeña en jugar. Lanza, pero lo único que consigue es que el trompo baile, pero es incapaz de hacer las maromas que hacen sus amigos y se limita muchas veces a mirar cómo los trompos bailan en la palma de las manos y en la propia cuerda. Cada que juega a la competencia con sus trompos, pierde y se los ganan y cuando juega a la destrucción, sus trompos son los primeros en ser partidos en dos por un trompo enemigo. En las bolas (canicas) corre igual suerte, siempre las pierde en el juego del arroyuelo. La dinámica consiste en trazar un círculo en la tierra,

se meten allí las bolas dentro del ruedo. Se tira por turnos y el que logre atinar y sacar una bola del ruedo, se queda con ella.

Ludo construye cometas durante la temporada de vientos. Las aprendió a construir viendo a sus amigos mayores. Las cometas que hace con sus propias manos le quedan algo retorcidas y asimétricas, pero vuelan muy alto.

Una de sus aventuras preferidas es ir a la Feria de Ganados, que queda al cruzar la Autopista Norte. Allí va con sus amigos a ver pesar vacas en la báscula, meterse a los corrales a provocar a los novillos y correr hasta ponerse a salvo trepando a los tubos del corral.

Un tiempo más adelante, su papá tiene el granero más grande de la zona. Las ventas son buenas. Todas las noches ve montones de billetes que su papá lleva a casa en una caja de cartón. El hombre los cuenta. Ludo juega a menudo con los billetes arrugados. Cuando llegaron al barrio, la casa era de ladrillo a la vista, pero muy pronto su papá la hace revocar, embaldosar y pintar el interior.

Su papá y su mamá lo obligan a comer frijoles y él se niega. No le gusta el sabor. Cada que le sirven se los come obligado y amenazado por su papá que se los embute. Ludo hace arcadas siempre. Come grandes cantidades de arroz con carne frita.

Constantemente, la amigdalitis lo atormenta. La fiebre sube a 40 grados cada vez que se enferma. La debilidad lo obliga a quedarse tirado en la cama. Los médicos le recetan inyecciones de penicilina de 1 millón doscientas mil unidades, se aprende esa cifra y sabe que es dolorosa. Todo es más tormentoso para él debido a su flacura. Cree que esas agujas lo van a traspasar. Cada que lo van a inyectar corre por la casa, se esconde en los armarios y debajo de las camas de donde su papá lo saca a empellones. Algunas veces se escapa a la calle y a La Manga, aunque esté de noche. Su papá corre detrás y siempre lo agarra. Grita y llora fuertemente cuando la señora que pone las inyecciones prepara su jeringa de cristal. Grita más fuerte cuando la aguja se clava en sus pocas carnes y la penicilina entra. Lloro un rato más y la pierna le queda completamente mancada y adolorida. Esa rutina se repite cada noche durante varias temporadas.

Adora los peces y va a pescar buchonas a las quebradas cercanas al barrio. Va con sus amigos.

Primero nadan y después se dedican a la pesca con costal. Los peces los lleva a casa en un frasco grande de Nescafé. Lo adorna con piedras y hojas de una planta tipo helecho que su mamá llama espuma de mar.

Los peces siempre mueren a los pocos días. Los bota a la alcantarilla o los echa al inodoro y vuelve a la quebrada por más. A veces mete renacuajos en la pecera improvisada.

Fanático de Ultraman y Centella. Son sus programas de televisión preferidos. En su casa no hay televisor. Cuando hay, su papá lo vende al poco tiempo. Entonces Ludo va a casa de sus amigos a ver los programas. Una tarde salió de la escuela y fue a ver a Centella con sus amigos. Llegó a casa de noche y su papá le pegó una pela majestuosa.

En ocasiones, sobre todo después de los días posteriores al 7 y 8 de diciembre, cuando se encienden velas frente a las casas en homenaje a la Virgen, Ludo y sus amigos juegan a lanzarse calle abajo montados en tablas que han sido previamente untadas con la cera de las velas.

Su papá lo obliga a ir a una barbería de Guayaquil, lo lleva contra su voluntad. Allí el barbero le hace el guardabarros, un corte de pelo al estilo de los años 50 que deja las orejas completamente expuestas. Cuando llega al barrio es la burla de sus amigos. A veces, termina en pelea a puños con uno de ellos porque le vuelan la piedra o aprovecha el momento para saldar broncas pasadas.

El papá de Ludo lo castiga con azotes de correa casi todas las noches: su mamá le cuenta los asuntos del día, que por lo general son quejas del comportamiento: insultó a palabrotas a una señora y un señor que rompieron a navaja una pelota de carey que cayó a un rosal. No hizo caso de entrar a la casa cuando ella lo llamó mientras él y sus amigos hacían una choza en La Manga. Que llegó una cita del rector de la escuela que cita a papá y mamá a rectoría para hablar una vez más del mal comportamiento. Que llegó con la nariz reventada y echando sangre por una pelea callejera. Que hizo una nueva cauchera. Así, varios asuntos.

En 1977 lo echan de la escuela 7 de agosto, la escuela del barrio, al finalizar el cuarto grado. Por ello, su papá lo inscribe en la escuela Felix de Bedout Moreno, del barrio Florencia. Allí comienza

a cursar el quinto grado. Para llegar hasta allí, debe caminar seis cuadras por calles empinadas y largas. Al llegar a esa escuela, se da cuenta que es uno de los niños más pequeños del salón. Las mujeres de su curso son más altas que él, no llevan uniforme y tienen tetas. Sus compañeros varones son agrestes, pero hace buena amistad con uno de ellos.

ADOLESCENCIA

Ganó el examen de admisión en el INEM José Félix de Restrepo y comenzó a estudiar bachillerato. Para llegar hasta allí desde su barrio, debe atravesar en bus todo el valle. El bus de su barrio lo lleva hasta el centro y allí debe tomar un bus de barrio Colombia que lo lleva hasta El Poblado. Los buses siempre están atestados y la competencia entre estudiantes y obreros es dura para lograr subir a uno y no llegar tarde al trabajo o al colegio. Cabe anotar que Ludo vive en el extremo norte de Medellín en la calle 110 y debe cruzar la ciudad hasta el otro extremo hasta la calle 2 sur. Trajinar la ciudad le da cierto carácter de libertad y suficiencia. Sale del barrio y entra a otros universos y dinámicas que no conocía. El paso por el centro de la ciudad le enseña a sentir y dominar el miedo.

También se da cuenta de que en El Poblado, barrio Patio Bonito y alrededores, existen otro tipo de personas. Conoce a la gente rica. Señoras y señores que ve dentro de almacenes Éxito de El Poblado y manejando carros lujosos que pasan por las calles limpias y llanas del sector. Ludo y sus compañeros de colegio entran un día al enorme supermercado y se maravillan con toda esa comida de colores. Muerde un queso holandés. El sabor de la cera que lo recubre se confunde en su boca con el sabor del queso. Tienen que huir de los vigilantes.

En el INEM, conoce gente de todo el Valle de Aburrá.

En su barrio, hace parte de la gallada de rockeros de la cuadra. La transición al rock comenzó cuando la música disco se puso de moda en todo el planeta. La película Grease, que no pudo ver porque cuando su papá lo llevó a un cine del centro la fila era larga y les fue imposible comprar boletas, detonó la fiebre por ese tipo de música. Además, años antes, sin proponérselo, había escuchado a Los Yetis, Los Rolling Stones y otros en los bailes que hacía la hermana hippie de uno de sus amigos que vivía justo al lado. Ella los dejaba entrar a las

fiestas y veía las melenas, los afros en la cabeza y los atuendos de los amigos de ella. La música. El baile, los gritos. Ludo y su amigo deambulaban por la sala entre toda esa gente grande, se comían el maní a escondidas y tomaban Coca Cola, que los hippies mezclaban con ron. Otra información visual que entró a la cabeza de Ludo, la absorbió del cuarto de la hermana de su vecinito. Las cuatro paredes estaban forradas con afiches alusivos al movimiento hippie, Peace and Love, flores coloridas, símbolos de la paz. Un afiche de Blondie resaltaba entre todos, y Ludo siempre que entraba allí se quedaba absorto mirando la cara de esa mujer tan rubia. Se enamoró de Debbie Harry. El cuarto, además, estaba decorado con piedras pintadas a mano en los que se leía la palabra Peace, love, amor o florecitas de colores.

Uno de esos años, llegó a la cuadra un disco de Rod Stewart con su éxito Da Ya Think I'M Sexy? Ludo y sus amigos bailaban la canción imitando los pasos que veían de gente que concursaba en la televisión. Ludo no era muy bueno bailando y pronto se avergonzaba y se sentaba a ver bailar a los otros. No era capaz de hacer los pasos. También bailaban música de Donna Summer, The Bee Gees, Chic, Boney M, Village People entre otros.

Todo cambió cuando Ludo escuchó The Wizard, una canción de Black Sabbath, que sonaba en una casa oscura unas cuadras arriba de su casa. Del lugar también salían gritos de hombres y mujeres jóvenes que intentaban corear la canción en un mal inglés.

Ludo mutó, como sus amigos. Se dejó crecer mucho más el pelo y comenzó una defensa encarnizada contra su papá para no dejarse cortar la melena. También comenzó a vestir diferente. De los pantalones de terlete y bota campana que le compraban en su casa, comenzó a luchar para que le compraran bluyines. Los mandaba a entubar. Esta tarea la hacía uno de sus amigos, porque su mamá se negaba a hacerlo y argumentaba que eso era muy feo y que dañaba la ropa. Las camisas dieron paso a camisetas de manga sisa que Ludo mismo cortaba. Llevó el afiche fosforescente de una calavera a su cuarto. Tuvo que luchar mucho para conservarlo allí colgado porque su papá y su mamá se oponían. Sin embargo, nunca se lo descolgaron. Le echaban cantaleta cada que entraban al cuarto y veían la enorme calavera que casi brillaba en la oscuridad. Comenzó a adornar su cuello con collares de chaquiras o de cuentas

de barro que vendían los hippies de La Playa. Alguna vez llegó a tener un collar de caracoles. Nunca tuvo marrocos porque eran demasiado costosos. Fue una de sus grandes frustraciones. De los zapatos de cuero negro, pasó a los botines de cuero voltiao y suela de goma, tenis chiviados, imitación Adidas. Se moría de ganas de unos botines Pro-Keds, pero su papá no tenía dinero para comprarlos. Entonces se resignaba a otro tipo de zapatos más baratos.

Comenzó a conocer más bandas de rock. No tenía discos. Grababa cassettes con los discos que le prestaban o de las emisoras de la ciudad. Esto cuando programaban especiales de bandas de rock duro como Black Sabbath o Led Zeppelin.

En todos los barrios del sector noroccidental de Medellín, se comienzan a formar galladas que gravitan en torno a la música rock. Ludo y sus amigos de la cuadra conforman una de ellas. Se hacen llamar Los Macabros. Cada gallada hace sus propios bailes y tienen su propio territorio, que por lo general es una esquina del barrio. Allí se reúnen a escuchar música en grabadoras, fumar y hablar de esta vida y de la otra. Sin embargo, las galladas comienzan a moverse por otros territorios. Lo hacen buscando bailes de rock, a los cuales denominan sollis (este nombre

surge porque la gente dice ahí van un montón de sollados). Comienzan a trenzar lazos entre una y otra. De esta manera, se forma, por generación espontánea, el parche de Las Palmas. Ludo comienza a frecuentar este parche y alterna entre el suyo de Los Macabros y el de Las Palmas, que es enorme y es una especie de conjugación de varios parches de la ciudad.

En 1982, después de fumar un bareto con varios de sus amigos, llegó a un sollis en una casa de Barrio Nuevo. Cuando justo entró, empezó a sonar una canción que nunca había escuchado. Como pudo, trató de seguir la guitarra y la batería al bailar. Movía la cabeza y se le erizó la piel cuando escuchó la voz de una mujer que cantaba con voz desgarrada y fuerte. Preguntó y le dijeron que la canción se llamaba Stop y era de una banda llamada Plasmatics. Al poco tiempo, llegó a sus manos el disco Coup d'Etat. La contracarátula lo dejó deslumbrado. El look de Wendy Orleans Williams, así se llamaba la vocalista, y de Richie Stoss, el guitarrista, que lucían cortes al estilo Mohicano, lo dejaron con la boca abierta. También las enormes tetas de Wendy que tapaba sus pezones con cintas negras. Desde entonces, Plasmatics entró a la galería de sus grupos de culto entre los cuales también se encontraba Iron Maiden.



Fotos archivo personal de Patricia Hernández.



Imágenes tomadas de internet.

Asiste a conciertos masivos de rock de bandas locales que se celebran en la Plaza de Toros La Macarena. Estos eventos marcan su vida creativa y por ello Ludo y sus amigos deciden formar una banda de rock. Él tocaba la guitarra eléctrica sin tener idea de solfeo o música. La banda logra hacer tres toques caseros y uno en una tarima en las fiestas del Barrio Florencia. Poco después, Ludo se sale de la banda porque no está de acuerdo en tocar covers. Él quiere hacer sus propias canciones y ellos se niegan.

Ludo y sus amigos van al cine a ver las películas: The Song Remains the Same, de Led Zeppelin, lo deja aturrido y maravillado. Así mismo, va a ver Hair, La Ópera de Who, The Wall, Woodstock, Janis Joplin. Estas películas reafirman su fervor por el rock. Es una práctica que también se convierte en una especie de ritual, cada que las programan en algunos cineclub de la ciudad.

Una de sus prácticas rituales es ir a los sollis, bailes de rock que se hacen en casas vacías, las luces apagadas y la música a todo volumen. Los vecinos generalmente se asustan por la multitud de rockeros peludos y estrafalarios arremolinados en los alrededores del sollis y llaman a la policía. Es costumbre que una patrulla llegue y sin mediar palabra, los policías entren a la casa a desalojar a los jóvenes a punta de bolillo. Por lo general, golpean a diestra y siniestra, capturan a los más desafortunados. Ludo fue uno de esos capturados alguna vez. Lo subieron a una patrulla junto a dos de sus amigos y los pasearon por el barrio, los llevaron hasta más arriba del cerro El Picacho y los bajaron en una carretera oscura. Ludo y sus amigos pensaron que los iban a matar allí mismo. Los policías los golpearon y los dejaron allí en la oscuridad. La patrulla arrancó veloz hacia la ciudad.

Unos años más tarde, Ludo conoce el Black Metal y el Trash. Comienza a escuchar los discos de bandas como Venom, Metallica, Celtic Frost, Hell Hammer, Slayer. Sin embargo, una banda gringa de garaje entra a su galería de culto. Se trata de THE BEAST, una banda de New Jersey. Las canciones Radical Men y The beast, son las preferidas. Sus amigos del barrio no aceptan este estilo de música. Ludo se va a otro parche de metaleros. Su forma de vestir se oscurece y ya usa ropa negra: chalecos de tela, a veces manillas de cuero, ganchos de ropa adornan su vestuario. También un parche militar con la bandera de Colombia al revés, escudos militares y parches con logos de bandas. Allí conforma una banda con dos amigos. Él escribe las letras y toca la guitarra rítmica. Otro de sus compañeros compone la música. La banda no se consolida porque no encuentran un vocalista que llene las expectativas.



Fotos archivo personal de Ernesto López.

Ludo lee apartes del *Libro Punk, muerte joven...* También lee el libro del apocalipsis y las obras de Edgar Allan Poe para inspirar la composición de letras para una banda de Metal que quiere formar.

Ludo está en conversaciones con una mujer rubia que no hace parte del parche rockero. Se conocieron en el colegio, salen a caminar después de clases. Se van a conversar sentados en los jardines del parque Astorga, se besan a menudo. No han logrado concretar su relación porque el papá y la mamá de ella se oponen con fiereza y a la joven mujer le da miedo de ellos y no se decide a ir más allá.

Los años 80 están marcados por el Estatuto de Seguridad, la incursión de los narcos, el DOC y otras fuerzas oscuras que patrullan las calles. Pese a ello y al peligro latente, Ludo tiene la costumbre de caminar solitario por las calles a altas horas de la noche. El centro de Medellín y las calles de los barrios Florencia, Boyacá y Girardot son sus lugares preferidos.

La lectura de la anterior biografía resultó un ejercicio que le dio luces a los actores y al equipo de producción del cortometraje.

OTROS ASPECTOS DEL TRABAJO DE MESA

En el proceso se planteó cambiar el discurso del papá por un grito: YAAAAAAAAAAAAA HOMBEEEEEEEEEE, EGHHHHHHHH...

Finalmente, esta idea se descartó en el proceso de montaje. Hablando con la sonidista, ella argumentó que eso le quitaría algo de fuerza al gesto del papá. Si no se hace sentir, si no responde, si no enciende una luz y si no le habla a Ludo, el ignorar se hace más fuerte. Esa ausencia se hace mucho más pesada.

Con lo anterior, se moldea un aspecto del Gestus que se ha planteado en el desarrollo de la historia. Un enfrentamiento está sucediendo frente al espectador, pero no se ha entregado de manera explícita. El espectador debe co crear para construir la historia en su mente. La historia se presenta de manera que confronte al espectador. Este debe reflexionar porque los personajes y la puesta en escena están planteando algunos trazos para que el espectador se haga preguntas y trate de responderse a sí mismo. Los personajes están frente a un espectador activo... así debe ser

el espectador de este tipo de historias.

Los avances en el proceso de trabajo de mesa, permitieron hacer nuevos descubrimientos. Algo que venía intuyendo desde un tiempo atrás, se fue revelando poco a poco. El guion del cortometraje presentaba a un personaje más o menos concreto, pero este debió ser construido profundamente en el trabajo de investigación y en la propuesta de puesta en escena. Ludo, aunque pertenece a una cultura juvenil, es un poco salido de los imperativos de esta. Flota entre el Metal, el Heavy Metal y otras músicas que están entre el Metal y tienen una especie de combinación con el Punk, como Plasmatics y The Beast.

Ludo, de alguna manera, escapa de los esencialismos y de los micro fascismos que se observaron en las culturas juveniles de los años 80.

Definidos los parámetros anteriores, procedimos a crear el vestuario, los peinados y el maquillaje de los personajes.

Para Ludo definimos materializar algunos elementos que ya estaban planteados en el guion y se enriqueció su aspecto con otros accesorios.

El personaje debía mostrar a un tipo outsider dentro de lo outsider de las culturas juveniles del noroccidente en la época de los años 80. Esta característica nos llevó a incorporar el chaleco negro decorado con algunos detalles sutiles pero que identifican la militancia contradictoria del muchacho. Uno de los logos de la banda norteamericana punk metal Plasmatics, aparece pintado en la parte trasera del chaleco. La apariencia del logo nos habla de una pintura hecha a mano y recoge el concepto del hazlo tu mismo, tan arraigado en las culturas juveniles. En la parte frontal lleva el logo de la banda norteamericana The Beast. Un logo hecho a mano con trazos grotescos y llevado al extremo por las manos del muchacho que decidió integrarlo a su vestuario. Debajo de este ubicamos el logo de la banda británica Iron Maiden. Este logo es un bordado de buena factura y se entiende que es un accesorio comprado en una tienda. Los colores rojo y negro del logo de Iron Maiden hacen juego con el color del chaleco, pero no hacen juego con el logo en paleta azul de Plasmatics ubicado en la espalda.

Aunque puede parecer un lenguaje cifrado, la construcción del personaje Ludo se complementa con una cresta al estilo mohicano, de aspecto

descuidado y tinturada con productos de baja calidad. El hecho de tener en el pecho el logo de Iron Maiden y lucir cresta ya habla de una especie de falla en el sistema de códigos. Sin embargo, es la forma de materializar el gestus disidente del personaje. Iron Maiden y una cresta punkera son dos códigos que nos hablan de culturas juveniles diferentes y que, como lo analizamos en el apartado de este informe de investigación, estuvieron en franca contienda debido a los esencialismos practicados por los jóvenes rockeros y punkeros en la década del 80. Ludo, entonces, no teme enrostrar su disidencia.



Peinado y prueba de vestuario con el equipo de dirección de arte.

El chaleco se decoró además con parches de cuerina con tachés plateados en los hombros, ganchos tipo nodriza, una bandera de Colombia, una manilla de tachés puntiagudos, una mancornia de la policía en la que se ven dos revólveres cruzados, ojivas de balas y una diminuta calavera de plomo pegadas a la tela.

La bandera de Colombia fue un accesorio que algunas galladas de metaleros de los barrios del noroccidente incorporaron a su vestuario para diferenciarse de los metaleros de Laureles y de El Poblado, a quienes consideraban como casposos. Por lo tanto, desde los departamentos de arte y dirección general consideramos pertinente que hiciera parte de la construcción que llevamos a cabo.

Una camiseta verde claro de manga sisa, un pantalón bota tubo negro y una botas de obrero con platina de acero en la punta y una cadena plateada y gruesa, colgada de los pasadores del pantalón, completaron el vestuario.

Por otro lado, el vestuario del papá se construyó con base en colores tierra para crear esa mentalidad conservadora que buscábamos y así materializar el contraste con su hijo.



Figurines creados por el departamento de arte del cortometraje El odio del padre para visualizar vestuario del personaje principal.

Chaqueta café, camiseta de tejido de punto estilo polo, de color amarillo claro. Bolso de cuero café. En cuanto a peinado y maquillaje se optó por que el personaje llevara un bigote poblado, al estilo de los hombres de los años 80 y el pelo engominado y peinado hacia atrás. Este aspecto de limpieza, contrastaba con las ojeras que se le crearon al personaje. No había descansado bien porque su hijo había golpeado la puerta y la ventana toda la noche.



Pruebas de vestuario con actores y dirección de arte.

El celador callejero lleva una ruana beige con cuadros negros, al estilo campesino. Un sombrero de fieltro negro. Un radio de transistores complementó su look. El radio fue incluido durante el trabajo de mesa como un elemento narrativo que le aportara a la interpretación y a la puesta en escena. El radio siempre estaría sin señal y el celador se ocuparía en todo momento de luchar con el aparato para tratar de sintonizar algún sonido coherente. El hecho de que esa noche el celador no pudiera escuchar música o noticias que lo acompañaran en su trabajo, agregó un conflicto interno sutil al personaje. Así mismo, las acciones físicas que debía ejecutar añadieron un ingrediente adicional para un buen trabajo de dirección de actores.

El trabajo de mesa se complementó con varias sesiones de ensayo con el actor principal. Durante estos, se comprendieron conceptos, que al tratar de poner en práctica frente a la cámara, resolvieron inquietudes en cuanto a cómo podríamos trabajar la imitación de situaciones del pasado y cómo las llevaría a cabo el actor, que obviamente no las había experimentado en el pasado. Como cabeza del equipo de dirección, fui asimilando poco a poco la manera cómo debía entregar la información al actor para que construyera su propia forma de gesto y cómo debía ser mostrada ante la cámara. Asumí este proceso de dirección aprendizaje, bajo los conceptos brechtianos que una vez más Antonio Malonda nos ayuda a comprender.

¿Cómo he oído decir, o he visto hacer tal cosa a otras personas?, con ello se crea la capacidad de abstraer pequeños elementos de aquí y de allí: gestos, roles, status... lo cual significa que se deja la búsqueda lógica subjetiva del actor en favor de una lógica objetivable y social. Acentuar palabras, gestos, actitudes, etc., es mostrar del personaje lo que se tiene que mostrar, con ello se potencian los fundamentales elementos de personalización (asumir lo que uno no piensa), y de caracterización (asumir lo que uno no es) y su "Gestus social", como vínculo de las tendencias técnicas que él propone, nos aboca a un estudio profundo de uno de los lenguajes principales que el actor no trabaja en profundidad. El gesto es uno de los lenguajes más complejos e imprescindibles que debería dominar el actor, porque el gesto en escena, se dominó o no, está y también dice. El gesto apoya la palabra, la niega, se expresa antes o después de ella, la suple. (A. Malonda, 1998)

DOS NOCHES DE RODAJE O DE CÓMO EJECUTAR LA PIEZA

El tercer objetivo específico consiste en ejecutar el proceso de dirección cinematográfica, para mantener la unidad de sentido del Gesto escénico del cortometraje El odio del padre. Con esta premisa se abordó el rodaje.

La propuesta de puesta en escena desde el departamento de dirección general, comprendió tres características fundamentales: ausencia total de diálogos, cada escena construida en un único plano y la iluminación planteada bajo el concepto de un concierto de rock punk metal.

Dichas decisiones creativas se tomaron con el fin de apuntalar las sensaciones que deberían sentir los espectadores y principalmente porque estos factores estéticos inciden directamente en el trabajo interpretativo por parte de los actores. Desde allí se fue creando el gestus de la película.

PLANO ÚNICO. PLANO SECUENCIA.

Comencemos por el factor de la planimetría. Al crear un guion técnico basado en plano secuencia por escena, mi intención fue crear una puesta en escena que dinamizara y le diera ritmo a una historia que iba a ser narrada solo con acciones físicas y carente de diálogos entre los personajes. Esta manera de narrar la concebí pensando directamente en el trabajo de dirección de actores que había planeado ejecutar durante el rodaje. Visualicé a los personajes sin mucha interrupción en el desarrollo de la historia. Quería que los personajes fluyeran inmersos en el silencio y en el claroscuro de la calle. Visualizaba la caminata inicial de Ludo como una caminata casi interminable en la que se comenzara a vislumbrar un ser solitario, desafiante de la noche. En la que el espectador se sintiera con la necesidad de hacerse preguntas acerca de aquel muchacho que había aparecido como una mancha oscura que se movía en medio del bokeh de las luces de fondo, caminar impasible por una calle larga y empinada hasta llegar a una puerta. Por ello, en el momento de empezar a escribir el guion técnico, comprendí que la historia no podría ser presentada con un sartal de planos que insinuaran un ritmo frenético. Pensaba en los actores y su silencio, sus gestos, sus acciones y miradas y por ello vi la necesidad de narrar la historia como una especie de corriente de agua que se desliza suavemente y con pocos sobresaltos en su cauce. La puesta en escena la imaginé y la propuse basado en la idea que tenía de la interpretación. Concebí una

interpretación contenida. Una clave baja que le diera potencia a las acciones. Que las subrayara y que le diera oportunidad al público de tener espacios de reflexión y no dejarse llevar por la historia y los personajes, sino que se preguntaran acerca de ellos y de la narración misma.

El plano secuencia le exigió a los actores un grado máximo de concentración porque debían ejecutar cadenas de acción de cierta duración y con variadas transiciones. Esta exigencia fue acogida por los actores con agrado. En algún momento manifestaron que se les estaba dejando actuar. Por otro lado, la propuesta me permitió llevar a cabo el proceso de dirección de actores de una manera en la cual se me exigía claridad y capacidad de comunicación de ideas al momento de hacer la marcación de cada una de las escenas. Crear segmentos coreográficos entre los personajes y la cámara fue una de las premisas de la puesta en escena y la dirección de actores.

AUSENCIA DE DIÁLOGOS

La ausencia total de diálogos, fue planteada desde el departamento de dirección como un eje fundamental para las propuestas de interpretación. Buscaba que la historia se contara por medio de interacciones de los personajes en las cuales la gestualidad tendría gran influencia. Un ejercicio de este carácter, a mi juicio, también crearía el efecto de distanciamiento brechtiano. El público está habituado a escuchar la voz de los personajes. Los diálogos resuelven o aclaran asuntos y la narración se le hace fácil de asimilar. Prescindir del recurso diálogo, inmediatamente repele y obliga al espectador a asumir una posición activa con la historia y con los personajes. Lo obliga a participar de la obra.

Esta propuesta surgió en el transcurso de la investigación. El guion presentado inicialmente, tenía varios segmentos de diálogos que fueron eliminados en el proceso de diseño de la puesta en escena basada en los postulados brechtianos.

Como director, me impuse el reto de contar la historia con elementos que permitieran concentrar el trabajo de dirección de actores en la creación del gesto, la gestualidad, los ademanes y las acciones físicas más adecuadas para cada una de las escenas. Una vez más, retomando lo antes dicho por Malonda (1998)

ILUMINACIÓN TIPO CONCIERTO

El dispositivo creativo que utilizamos para crear la atmósfera del cortometraje, fue emular la iluminación de un concierto de rock. Luces fuertes de colores se cruzaban ante cámara y ante los personajes. Esto nos permitió develar el artificio. Concebimos esquemas de iluminación en las que se verían las fuentes de luz. Nos inspiramos en las nociones brechtianas del efecto de distanciamiento.

Igualmente, este tipo de iluminación tuvo incidencia en la interpretación de los actores. Ludo aparece de entre el bokeh de las luces del alumbrado público. Su silueta toma forma poco a poco y entra a una especie de túnel conformado por una gran zona oscura y luces que le rodean y le enmarcan. Las luces cambian de color al paso del muchacho y se establece así una estética que nos recuerda una historia marcada por la música rock.



Foto durante el rodaje.

TRABAJO DE DIRECCIÓN DE ACTORES EN SET CON LUDO, EL PERSONAJE PRINCIPAL.

LA MIRADA

Una recurrencia en mis trabajos de cortometraje ha sido la mirada. Sin proponérmelo de manera explícita, los personajes de mis trabajos anteriores han tenido potencia en la mirada. La mirada es un aspecto del ser humano que instintivamente y sin muchos refuerzos teóricos incorporé a mis escritos.

En el cortometraje *El odio del padre*, la mirada aparece como eje fundamental para la construcción de los personajes. Desde la escritura del guion ya se ha convertido en una característica para la construcción del Gestus. Por ello, fue un tema de gran relevancia en el trabajo de mesa, los ensayos y se trabajó rigurosamente durante las sesiones de rodaje.



Dije, unas líneas más arriba, que en mis trabajos anteriores había trabajado la mirada de manera instintiva, sin una fundamentación teórica que sustentara la decisión creativa. Este aspecto se daba más por generación espontánea y por el tipo de relación compleja que sostenían los personajes de las historias. En la investigación para *El odio del padre*, la mirada se abordó de manera consciente y racional al momento de estructurar las estrategias para la dirección de actores y con el fin de entregar herramientas suficientes y sólidas a los actores para la interpretación de los personajes.

El rompimiento de la cuarta pared es una de las nociones utilizadas por Bertolt Brecht en su poética.

Debe abandonarse la idea de que existe una cuarta pared. Es fundamental que el actor encare directamente al público. (B. Brecht, 1927)

Y como nos lo refiere Antonio Malonda:

En su teatro cabe tanto el poema, la canción, el recitado, la pantomima, o mirar al público directamente, o bien dejarlo de mirar. Lo que Brecht busca es que la forma estética esté bien hecha. (A. Malonda, 1998)

Por ello, comprendí que en el cortometraje se debía trabajar este aspecto de manera consciente y fundamentada. Llevar a los personajes a interpelar o a plantear un relacionamiento con el espectador al romper la cuarta pared, fue un recurso creativo que surgió en el proceso de investigación creación. Para realizar un corto bajo las nociones brechtianas, mínimamente se debía incorporar la mirada a cámara. Mirar directamente a los ojos del espectador y establecer comunicación con él. Estamos ante el enriquecimiento de la historia y de la puesta en escena. Fortalecimiento que se produce gracias a lo aprendido en el proceso de investigación creación.

Posteriormente, del concepto del rompimiento de la cuarta pared, decidí explorar más a profundidad y me concentré un buen tiempo en la concepción de los personajes bajo la premisa de potenciar sus miradas a fondo. Desde la elaboración del moodboard, la idea empezó a tener consistencia. Se buscaron imágenes de referencia para discutir con los actores que participaron en el laboratorio.

El concepto de la mirada que queríamos construir para Ludo fue comprendida a través de esta

herramienta de dirección por los actores que participaron en las sesiones de laboratorio de actuación. Así mismo, uno de ellos decidió basar la construcción de su personaje con la mirada como eje central de su propuesta de interpretación. Asunto que en gran parte fue crucial a la hora de su elección para hacer el papel protagónico.

La mirada que planteamos y logramos construir estaba cimentada en la introspección, en una constante rabia interior contenida, en el desasosiego de una mente en la cuál están girando mil preguntas. Estos asuntos, completamente etéreos, debían ser materializados en acciones físicas concretas y que pudieran ser mostradas frente a una cámara. Sobre todo que dichas acciones fueran susceptibles de ser vistas por la cámara. Por lo tanto, la interpretación se basó en mantener la cabeza erguida, la gestualidad de la cara casi sin movimiento de los músculos, y la mirada siempre fija al vacío fuera de cuadro y directamente a cámara y con fuerza en los momentos que se determinaron para romper la cuarta pared: la escena en la que Ludo fuma después de pagar unas monedas al celador por un cigarrillo, después de despertar acostado en el filo de un muro del antejardín de la casa y al iniciar el baile en solitario.

Antes del rodaje, la mirada de Ludo ya estaba planeada, definida y construida. Sin embargo, la grabación en set es la prueba final y decisiva tanto para actor como para el director. En locación y frente cámara, bajo las luces y ante un grupo numeroso de personas alrededor, la concentración de ambos se dificulta. Apelamos, por consiguiente, a ejecutar ensayos en set con la participación del equipo de cámara. Desde la dirección se marcaron los movimientos de los actores y de la cámara y se establecieron los tiempos adecuados para el ritmo de la ejecución de cada una de las acciones por parte del actor.

Aquí el actor y el director se ven enfrentados a una dinámica diferente a la de los ensayos de los días de pre producción y trabajo de mesa. El ambiente es vertiginoso, la ansiedad del actor y del director se disparan. El trabajo de dirección ante esta realidad se estableció enfocado en el objetivo de tratar de no contagiar más al actor con la ansiedad y llevarlo al terreno de la concentración por medio de la información clara que se le brinde a este en la marcación. El ensayo en set se convirtió en una buena manera de disipar la ansiedad. Por lo menos así lo veo desde la perspectiva racional y

lejana al estar escribiendo este informe.

El ensayo, momentos antes de poner a rodar la cámara en set, es un momento en el que el actor y el director se concentran en comunicarse. Esta actividad permite despejar dudas y sobre todo, observé, es uno de los momentos en el que la creatividad del actor y del director se disparan y comienzan a surgir nuevas ideas que al ser incorporadas enriquecen la interpretación y por lo tanto aumentan la potencia del personaje.

FUMAR

Sobre la acción física de fumar, creo que no fue muy convincente a la hora de la interpretación de Jacobo. Este gesto se trabajó con tiempo durante algunos ensayos previos, sin embargo durante el rodaje no se potenció lo suficiente. Aún así, el plano en el que el personaje fuma resultó adecuado.

POGO

La escena del pogo fue incorporada al guion debido a nuevas ideas que surgieron en el proceso de investigación creación. Las teorías brechtianas sobre el gestus y el distanciamiento, enriquecieron la historia. Se configuró entonces una historia contada de manera más fragmentada. La espera en el exterior de la casa por parte de Ludo, se prestaba para desarrollar escenas que parecieran sueltas y sin ninguna cohesión. Igualmente, el pogo en solitario y sin música, únicamente la percusión creada con el palmeteo de Ludo en su muslo derecho y el golpear de una de sus botas contra el suelo, después el roce de los brazos al agitarse poderosamente, el sonido de las cadenas que lleva en el pantalón, el zapateo constante y las exhalaciones fuertes que salen de su boca, muestran al espectador unas acciones y una mirada a cámara que agreden y de cierta forma consiguen violentar la mente de quien mira la película.

Esos efectos de sonido, que surgieron por generación espontánea y por el solo hecho de ejecutar movimientos, no los había concebido como director. Llegaron en el momento de la ejecución del baile y le dieron un componente vigoroso a la escena.

Como dije anteriormente, el baile fue propuesto en una reescritura del guion. La idea fue cobrando fuerza en el desarrollo del laboratorio de actuación. Se convirtió en una de las escenas importantes para la construcción del Gesto y por ello se decidió

que en la prueba final del casting, se hiciera una sesión en la que los actores demostraran su propuesta de interpretación al bailar en solitario y sin música sonando en el ambiente para tener criterios sólidos a la hora de tomar la decisión de quién sería el actor seleccionado para interpretar a Ludo.

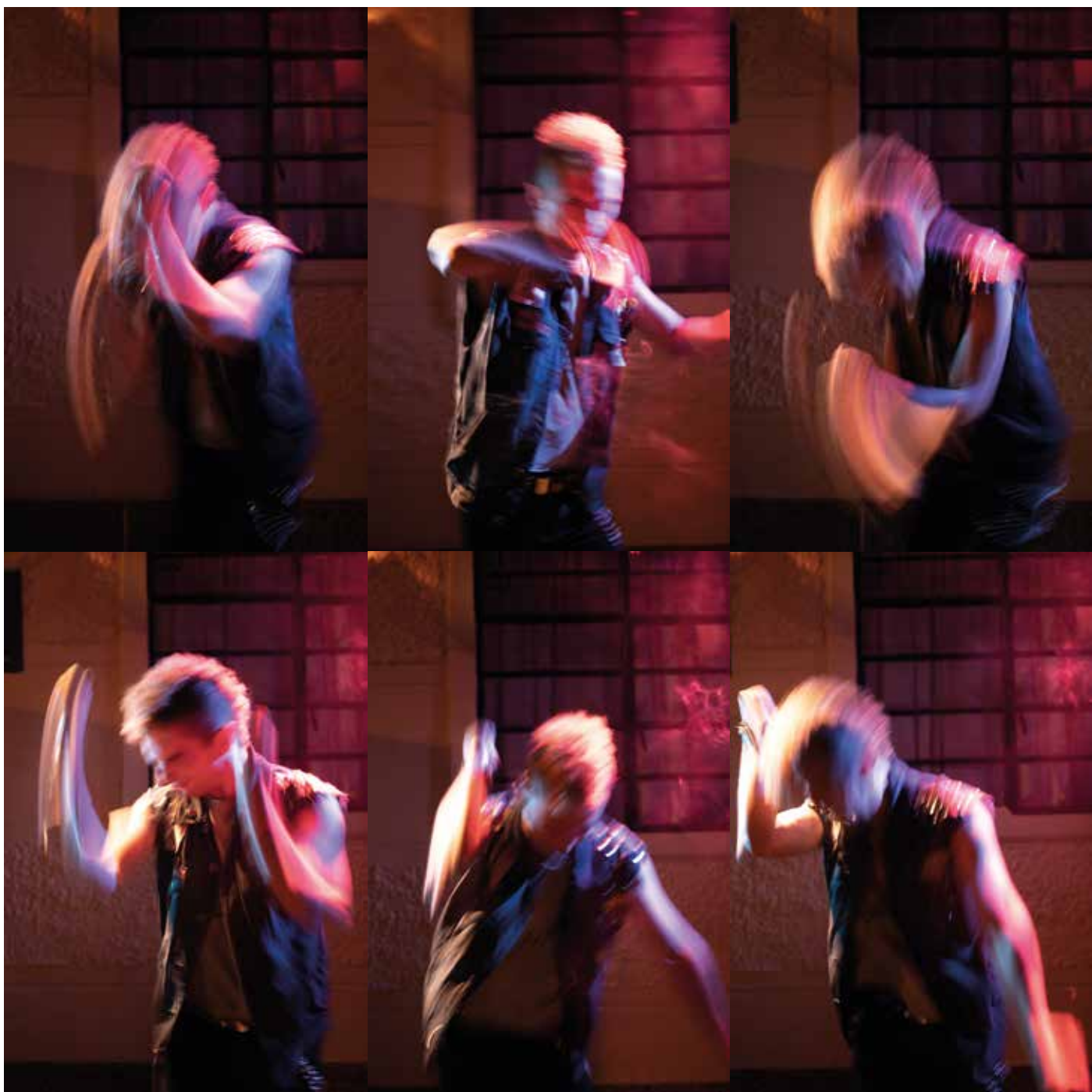
MARCACIÓN PERSONAJE LUDO FRENTE A CÁMARA PARA ESCENA POGO

Trabajamos esta escena con mucho cuidado desde fotografía e interpretación. La dirección de actores se concentró en el ímpetu con el que Ludo debería hacer los movimientos. Marcamos un eje central por el cual se desplazaría el personaje. El encuadre se planeó de manera que al bailar, Ludo saliera y entrara de cuadro. Esta idea surgió en pleno fragor de la preparación del plano. Salir y entrar de cuadro potenciaba la imagen y le daba libertad al actor para mover el cuerpo a sus anchas sin que estuviera limitado por los bordes que sugiere el encuadre de una cámara. A esto se agregó que la cámara debería estar completamente estática para contrastar con el movimiento impetuoso que se había planteado en esta escena.

Durante el tiempo que demoramos en preparar la escena, el actor instaló un dispositivo de sonido portátil y puso, desde su celular, canciones de Iron Maiden a alto volumen. Al principio, desde la dirección no le prestamos mucha atención. Sin embargo, un rato después, caí en la cuenta de que el actor se estaba preparando mentalmente para ejecutar el baile en solitario. Nos pidió luego que le ayudáramos. Anotado lo anterior, comenzamos a buscar una canción para que Jacobo imaginara en la mente un ritmo adecuado para el pogo. Después de un buen rato de escuchar diferentes bandas y canciones punk, acordamos que la canción sería California Uber Alles, de la agrupación norteamericana Dead Kennedys. Jacobo se recostó en la pared mientras escuchaba la canción. Se percibía que estaba tratando de entrar en situación. Allí, una inquietud surgió en mi cabeza: ¿es esto válido para el sistema actoral que pretendemos?

Así mismo, se le insistió al actor que el movimiento fuera danzado con mucho movimiento de brazos y pies. La marcación de los recorridos y las acciones físicas sugeridas contribuyeron para dar consistencia a una escena que debería producir sensaciones fuertes.





En el rodaje, el actor incrementó el ímpetu de la ejecución del pogo a la N potencia. Solo pudimos hacer una sola toma. El desgaste de energía física y emocional fue superior a lo que se esperaba desde la dirección. Al actor no se le había pedido en ningún momento expresar alguna emocionalidad concreta, solo le había pedido una acción física determinada para ser ejecutada en un espacio reducido y frente a una cámara estática. El verbo que encontramos más adecuado para la escena fue desfogar. Nunca se le pidió al actor nada que fuera emocional, pero al decir corte, se percibió inmediatamente que Jacobo había desarrollado un desgaste físico y emocional superlativo. Quedó exhausto y se le veía muy

afectado emocionalmente. Ante esto, la decisión del departamento de dirección fue dejar que el actor descansara un buen rato y que no se harían más tomas del pogo. Fue la única toma. Se optó por esta decisión con el fin de cuidar la integridad psíquica del actor. Por fortuna, al revisar el archivo, vimos que la actuación había sido excelente y la escena había quedado poderosa.

Al reflexionar sobre el rodaje y la pieza audiovisual lograda, me siguió llamando mucho la atención el hecho de que aunque se había planteado una dirección de actores completamente alejada de las propuestas que trabajan con la memoria emotiva, el actor de alguna manera hubiese

entrado inconscientemente en ese camino. Al momento de dialogar con Duván Chavarriaga, asesor del presente proyecto de investigación creación, acerca del desgaste emocional del actor en la escena mencionada, manifestó:

DUVÁN: Yo creo que pasó por dos cosas. Primero, porque la memoria, que se ha llamado emotiva, es una memoria del cuerpo. Es decir, cuando el cuerpo se pone en ciertos estados respiratorios, faciales, corporales suscita esas emociones. Las provoca y en este caso el baile, el baile es una de las descargas de eso que está contenido. Uno siente que es una implosión, no es una explosión. Yo creería que el baile como explosión se hubiera vuelto una actuación sobreactuada, en el sentido que es exterior y ya. Pero en el caso de lo que logra el actor (Jacobo Ríos) es una implosión, no es hacia afuera, es hacia adentro. Todo está ahí contenida dentro y por eso ese desgaste energético, pero por eso aparece esa verdad escénica del actor.

Eso que decís vos que no está en el guion, pero que también aparece ahí es un hallazgo, es decir, es un hallazgo en términos de que es una dramaturgia del actor, aparece y se incorpora en la película.

En este punto, y ante lo sucedido en la escena del pogo, podemos afirmar que desde la dirección de actores se logró materializar y llevar a la pantalla una de las nociones teóricas planteadas por Brecht y de la cual nos habla Antonio Malonda (1998): "La poética de Brecht da cabida a la objetividad, pero no rechaza la emotividad."

En este caso, teníamos un personaje rockero trabajado desde la contención del cuerpo y desde la mirada profunda. Al trabajar la contención surge una gestualidad casi espasmódica, en cierta forma los impulsos fuertes y rabiosos del rock están contenidos en el cuerpo. Por ello, el pogo se convierte en la implosión de la que habla Duván. Esos impulsos, me atrevo a decir, se exteriorizaron de manera casi brutal al proponer una serie de movimientos concretos que desembocaron en una interpretación dinámica, emotiva y totalmente libre por parte del actor.

En asuntos de fotografía, ligada a la definición del Modell, se tomó la decisión en el set de iluminar para crear una sensación dramática. Se decidió, por lo tanto, iluminar al personaje con luces cercanas al rojo, magenta y similares y oscurecer la pared y la ventana que estaban de fondo. Buscábamos destacar al personaje y estimular los sentidos del actor y del espectador. La sensación de soledad se llevó casi al extremo con la atmósfera creada

por los departamentos de fotografía y dirección general.

TOCAR LA PUERTA Y LA VENTANA

En el guion estaba escrito o esbozado que el personaje principal tocaría la puerta y la ventana para buscar que le abrieran y le dejaran entrar a casa. La acción física estaba cantada de manera concreta. Sin embargo, para la interpretación y para la creación de otro elemento que enriqueciera el gestus de Ludo, surgió la idea de que tocar la puerta y la ventana se convirtiera en una especie de pieza musical. Definí entonces que el toque se hiciera a la manera de un fraseo básico de batería de una canción de punk. La idea surgió en mi cabeza al leer los textos de Brecht en los que hablaba acerca de incorporar piezas musicales a sus obras. A su vez, este fraseo se convirtió en un leitmotiv sonoro de la película. La recurrencia de este sonido fue comprendido así por las personas a quienes se les ha proyectado el cortometraje en grupo focal.

Por otro lado, en la acción física de tocar la puerta o la ventana, desde la dirección incorporamos los verbos molestar e incomodar. Estos marcaban de manera concreta cuáles eran las intenciones de hacer música en las superficies antes mencionadas. De esta manera, el actor quedaba predispuesto a golpear con fuerza. Al hacerlo, le surgían gestualidades y ademanes concretos que mostraban el descontento y la rabia. Golpear la puerta con el revés de los puños fue la acción física para mostrar en cámara.

TRABAJO EN SET CON EL PERSONAJE CELADOR

Rafael Escobar llegó al proyecto después de que se descartaron varios actores en el proceso de casting. Desde la dirección se tenía en el radar a este actor, que aunque no tiene formación académica, la experiencia en múltiples proyectos audiovisuales de la ciudad le han permitido consolidar su trabajo. Rafael, con quien tengo amistad desde hace treinta años, era una alternativa que consideré desde el principio y sabía que no tenía necesidad de citarle a casting. El proceso con otros actores me corroboró que Rafael debía ser el personaje del celador. La empatía entre ambos desde la amistad y el trabajo con él como actor en algunos productos audiovisuales, acentuaban la confiabilidad. La confiabilidad en el actor es un factor importante para un proyecto cinematográfico.

El trabajo en set con este personaje se basó en la construcción de un gesto que mostrara a un hombre adusto y con cierta picardía. Trabaja en la calle como celador de carros, no le importa mucho el mundo que se mueve a su alrededor. No le presta atención a los hombres que fuman en la esquina, muy cerca de él. Su único objetivo es tratar de sintonizar un radio viejo, pero nunca lo logrará. En ese sentido, durante el rodaje nos complementamos para encontrar y ajustar los verbos de acción que el personaje debía ejecutar en cada toma. La co-creación fue un elemento recurrente y fundamental en el proceso de rodaje. Rafael es un actor que ha trabajado en varios productos televisivos. Allí siempre ha interpretado personajes jocosos o que tienen una personalidad y carácter fuerte. En el trabajo de dirección en las escenas de *El odio del padre*, trabajamos principalmente en bajar la clave, el modo de interpretación debía ser bajo, sin movimientos exagerados de los músculos de la cara, de las manos y de la manera de caminar. La intención del director era que el personaje se mostrara principalmente como un hombre distante y con cierta suficiencia en un sector de la calle nocturna de un barrio. Ese pedazo de esquina y la cuadra son sus dominios. Sin embargo, en su aquí y ahora, se ve enfrentado a un radio que no le funciona y eso lo inquieta y lo saca un poco de lugar. Así mismo,

Ludo es una especie de mosquito que se mete en su entorno vital. Aunque trata de ignorarlo, este le molesta. Sin embargo, se solidariza en dos momentos: le vende un cigarrillo y le brinda un lugar para dormir.



Rodaje día 1. Fotograma de tras escena.

En el momento que le ofrece el cigarrillo a Ludo, trabajamos un gesto concreto: dejar la mano estirada. El Gestus creado es: soy un hombre que no hace favores, cobro por cada cosa que entrego. Las monedas son importantes para mí y es quizás lo único que me interesa. Por eso estoy en la calle toda la noche.

La risa es una burla a una cultura juvenil naciente y que el viejo celador ve como cierta payasada.

Además, que no dejen entrar a Ludo a su casa, es un hecho que el celador celebra con sus carcajadas. Es la premisa de una sociedad castigadora.

Después de ofrecer el cigarrillo, trabajamos un ademán: mostrar el reloj a Ludo, casi en su cara. El Gestus se está completando poco a poco. Ese gesto dice: niñato, usted no debe estar en la calle a esta hora. Además, me molesta.

La forma de fumar sin tomar el cigarrillo con la mano, sino por el contrario sostenerlo entre los labios, fue propuesto por el actor. Este ademán le imprimió carácter de suficiencia al personaje. Lo retrató como alguien que ha vivido la vida y quiere fanfarronear con ello. Muestra aquí el personaje los deseos de presentarse ante el mundo como un hombre que no acepta la desgracia de tener que trabajar de noche por los pocos billetes que a bien le quieran entregar las personas a quienes dice cuidar sus carros.

Más adelante, en la escena en la que el celador le da refugio a Ludo en uno de los carros, vemos que el hombre abre la puerta sin permiso del dueño del campero. El Gestus se va completando. Al hombre le han dado la confianza para cuidar los carros parqueados en la calle. Cuidar de ellos es su papel. Esa confianza se vulnera y el celador hace uso de algo que no es suyo. Violenta la puerta y deja que Ludo se refugie en el interior del carro. Las mañas de un hombre viejo se desvelan en esta acción. Una sociedad que en todo momento está sacando ventaja de otros a sus espaldas.

Finalmente, en la acción en la que el viejo celador entra furtivamente y hace el ademán hasta casi tocar la entrepierna de Ludo que todavía duerme, complementa definitivamente el gestus social de un mundo adulto que quiere tomar ventaja de la vulnerabilidad. Una mentalidad abusadora, irrespetuosa y solapada que se ha incrustado en una sociedad de manera soterrada. Después de esa acción y de la reacción de Ludo, que por poco lo patea, el hombre huye y vemos en el reflejo de un vidrio que después detiene la carrera y camina como si nada hubiese pasado. Nadie le va a castigar y dar la espalda es un ademán propio de quien sabe que va a quedar impune. Por otro lado, el Gestus social que identificamos en estas acciones muestra a una sociedad que actúa con doble moral, como se dice en el lenguaje de las calles. Un acto que al principio parece altruista, devela que el hombre tenía otras intenciones y una vez más retratamos ese Gestus social de una mentalidad que no hace nada gratis. Algo buscará siempre en retribución y en su propio beneficio. Una especie de doble moral de una sociedad que se muestra limpia en apariencia, pero que está corroída por dentro. El Gestus social de la sociedad paísa queda fijado en este retrato visceral.

Ludo reacciona: patea, o intenta patear. A pesar de estar dormido, su instinto de protección lo hace reaccionar en el momento justo y no se deja

tocar. En la construcción del personaje la lógica dice que un punkero metalero, con apariencia ruda, debería tomar venganza y castigar en ese mismo instante y emprender a golpes contra el tipo que intentó abusar de él. Sin embargo, Ludo ejecuta acciones que dicen lo contrario. Las acciones físicas concertadas fueron patear el aire, incorporarse rápidamente, seguir con la mirada la huida del celador y por último llevarse las manos a la cabeza con lentitud. Esta cadena de acciones, como las define el propio Brecht, nos muestra el tipo de gestus construido para la escena. Este habla de un personaje que se decepciona aún más de la sociedad en la que le ha tocado vivir y a la cual, ya sabemos, está enfrentado. Una sociedad adulta que actúa de manera oscura y que no tiene el mínimo respeto por el otro.

TRABAJO EN SET CON PERSONAJE PAPÁ

La interpretación del personaje papá, debería ser vigorosa y contundente. El minuto y medio que iba a aparecer en pantalla debía complementar los 11 minutos en los que el personaje estuvo fuera de campo. Toda esa estadía sin que se viera o pronunciara, había acumulado tensión e intriga para el espectador. Por lo tanto, la aparición del personaje de algún modo resolvió la pregunta de cómo es ese señor que no abre la puerta. Desde el título ya el público debía saber que se había planteado una lucha familiar entre un hijo y su papá. Eso estaba claro. Desde el silencio se marca la pelea que tiene con el hijo. Denota la ausencia, así se intuya que esté dentro de la casa, parece decir no te escucho, no me afecta, no me importa.

Cuando el papá entra a escena ya ha salido el sol y se encuentra con la sorpresa de que su hijo sigue allí. Inmediatamente, lo que antes era ignorarlo, se convirtió en casi agresión, juzgamiento y desprecio. En este sentido, desde la dirección fue crucial la marcación y el ritmo para materializar esas palabras abiertas en las acciones físicas de una mirada fija, de auscultar a Ludo, cerrar la cremallera del maletín que lleva colgado al hombro, pasar la correa sobre su cabeza y acomodarla en el otro hombro. Todo esto con movimientos lentos y contenidos y siempre sin dejar de mirar fijamente al muchacho. La gestualidad que incorporó el actor con la boca completamente quieta y el rictus hacia abajo de los labios, fueron los adecuados para mostrar en cámara la manifestación del estado de ánimo del papá y la relación con su hijo.

Los verbos que utilizamos en esta escena fueron: mirar, juzgar, regañar. La elección de los verbos fue adecuada para el trabajo de interpretación por parte de los actores y de la dirección.

El bigote, el pelo engominado y el vestuario en colores tierra complementaron el personaje del papá y le imprimieron fuerza a su figura.

En este aspecto, tenemos que decir, además, que logramos construir el Gestus social de una institución familiar con mentalidad conservadora.

Una vez más, la mirada estuvo al servicio del Gestus y de la interpretación actoral. El éxito de esta escena se produjo en gran parte por el trabajo riguroso de un actor profesional que brindó una amplia gama de posibilidades interpretativas al departamento de dirección. Así mismo, su formación y vasta experiencia permitieron que el actor Felipe Santamaría comprendiera en poco tiempo el sistema estético del Gestus que pretendía desarrollar el cortometraje.

Finalmente, en esta misma escena, vemos a un Ludo que mira fijamente a la nada mientras es juzgado y regañado por el papá. El verbo que utilizamos en la ejecución de la mirada fue desafiar e ignorar. Contrastamos de esta manera dos interpretaciones en la que se muestra materializada la relación tensa entre papá e hijo. Aquí, Ludo paga con la misma moneda el haber sido ignorado toda la noche por el papá. El gestus social del choque de dos maneras de ver el mundo, dos mentalidades diferentes que se ven obligadas a interactuar en un mismo espacio, a nuestro juicio queda establecido por completo.

En el proceso de dirección de actores me encontré con una dificultad. El papel como director de fotografía que debí asumir en simultáneo frenaron y entorpecieron en ciertos momentos mi trabajo con los actores. Este método que requiere mucha atención y trabajo muy directo con los actores le permite a uno considerar que se debe tener director de fotografía por otro lado.

Desde la perspectiva del Gestus brechtiano, es clave trabajar a fondo y de lleno con los actores. Sin embargo, se logró tener concentración después de pedirle al equipo de fotografía que asumiera el trabajo de iluminación de manera autónoma. Ya sabían las disposiciones, ya se habían puesto en común y se discutieron con anterioridad. La iluminación hacía parte del Modell y el equipo de fotografía lo había comprendido a cabalidad. Es un asunto de metodología para el proceso de rodaje.





CONCLUSIONES

Cuando se aborda una investigación que tiene como uno de sus componentes el estudio de una cultura juvenil en la cual uno mismo militó en el pasado, resulta, por demás, abrumador. Cuando el investigador es a la vez parte del objeto del proceso investigativo, surgen asuntos que pueden allanar el camino debido al conocimiento adquirido desde la experiencia vivencial. Así mismo, este conocimiento adquirido desde la vida cotidiana y no desde procesos académicos, se convirtió, en mi caso en un afianzamiento de mi prevención hacia la investigación cuando aborda grupos humanos. Por momentos el pudor se apoderó de mí como investigador y me llevó a instancias de bloqueo creativo. Digo esto al reconocer que, en investigaciones anteriores sobre el tema de culturas juveniles, sentía que los investigadores del tema estaban descubriendo que el agua moja. Claro, todo lo que leía de investigadores culturales o sociales, yo lo había vivido en carne propia y me parecía obvio. De otras investigaciones, sobre todo las dedicadas a las dinámicas de la escena rock en Medellín y sus repercusiones en la juventud, yo gritaba al aire: ¡eso no pasó así, eso es mentira pura. ¿Por qué escribían esas cosas? Me preguntaba a mí mismo. Ese asunto produjo en mí cierta reticencia hacia la investigación académica. Como creador, simplemente creaba a partir de mis propias experiencias o las vividas con mi gallada cercana. Estaba convencido entonces de que la investigación académica a profundidad era un proceso que nada tenía que aportar a mis procesos creativos como escritor y director.

Dicho lo anterior, y después de realizar el cortometraje titulado *El odio del padre*, he experimentado que mi proceso creativo se vio alimentado de manera superlativa al haber abordado la presente investigación creación. El proceso me llevó a conocer aún más el universo del que he dado cuenta tanto en la literatura como en el audiovisual. Este conocimiento desató la creatividad de manera alucinante y me ayudó a conocerme un poco más como persona, como creador y a profundizar sobre las dinámicas socio culturales de la ciudad de Medellín. Dinámicas que son por lo demás, complejas y apabulladoras con la juventud.

Por otro lado, el teatro, en este caso el teatro épico, se constituyó como fuente dinamizadora de un proyecto audiovisual. El estudio del sistema estético de Bertolt Brecht, su creador, fue un factor que enriqueció el trabajo del director con los actores, en otras palabras, es una manera alternativa y vigorosa para afrontar el trabajo de dirección de actores cuando se aplica en la narrativa cinematográfica. Por otro lado, sus propuestas de Modell son fundamentales para la integración de diversos aspectos que intervienen directamente en la interpretación de los actores y sus reflexiones brindan herramientas al director de cine para potenciar la puesta en escena y materializar, dar forma y llevar las ideas a la pantalla y al espectador.

Investigar sobre el hecho social en el cual está inmerso el personaje es una herramienta fundamental y en el caso del cortometraje *El odio del padre*, para la construcción sólida de un personaje y se pueden encontrar multitud de variantes y matices dentro del cual el actor, el director y el resto del personal creativo y técnico pueden navegar para crear un personaje poderoso.

La concreción de la acción que propone Brecht, fue una ayuda para el trabajo actoral y en especial para mí como director en el momento de concretar las coreografías entre personajes y personajes con la cámara. Es decir, la marcación de la cadena de acciones de la que habla Brecht brinda la oportunidad de enriquecer el trabajo creativo en el preciso momento en el que se está rodando determinada escena. Focaliza el aquí y ahora. El director, por lo tanto, concentra sus esfuerzos creativos en ese momento, lo que hace que el trabajo de dirección sea más efectivo.

Este cortometraje me permitió llevar a cabo y concretar uno de los retos que me había impuesto como director: lograr la creación de un personaje que estaba medianamente esbozado en el

papel, pasar la visión a un actor formado que no tuviera nada que ver con el personaje y ser a la vez artífice y testigo de la metamorfosis que se llevó a cabo. Lo anterior, me lleva a descubrirme como un creador audiovisual que encuentra su acto creativo más potente a la hora de poner en escena lo que antes había escrito en el papel. Sin desconocer la importancia del guion como herramienta creativa, en mi caso personal es en el momento de empezar el proceso de trabajo de mesa y luego llevar ante cámara lo escrito en el guion, cuando empiezan a surgir las ideas que transforman y construyen verdaderamente la historia y los personajes. En el caso de El odio del padre, Ludo tenía unas acciones en el guion que daban cuenta de un joven rockero. Resulta que rockero puede ser una palabra muy amplia en el imaginario. Sin embargo, al asignarle acciones concretas, espacios concretos para ejecutarlas, crear la iluminación y la atmósfera del lugar, diseñar un vestuario determinado, una manera de mirar, de caminar etc. El personaje fue cambiando y tomando consistencia a medida que avanzaba el trabajo de mesa con el actor y con los departamentos creativos involucrados. En un principio, no teníamos claro si era un rockero seguidor de la música de la vieja guardia, metalero, punkero o híbrido entre el punk y el metal. El proceso de investigación creación y el conocimiento que adquirí de las propuestas brechtianas, me fue llevando hasta descubrir que Ludo sería un punkero metalero, outsider de su misma cultura juvenil que había caído en los fundamentalismos y los micro fascismos a su interior. También me llevó al replanteamiento constante de la historia. Lo anterior, me lleva a la conclusión de que la historia estaba viva y se prestaba para el trabajo de creación colectivo, una de las premisas brechtianas que más me interesó, ya que en mis cortometrajes anteriores no permitía en muchos casos la intervención activa en términos creativos del equipo que me acompañaba

Haber ejecutado el rodaje del corto como experimentación directa de unas nociones, que de por sí son complejas ya que habían sido las reflexiones de Bertolt Brecht para su propio trabajo dramaturgico, maximizaron mi aprendizaje en el trabajo como director, como creador y como director de actores. Me llevó por otros caminos de la puesta en escena y dirección de actores que quizás no hubieran sido superlativos si no hubieran puesto en práctica las nociones teóricas. El proceso de construcción de los personajes y dirigirlos ante cámara, me permitió poner a prueba unas teorías complejas en el papel y descubrir su efectividad a la hora de dirigir.

La gran cantidad de tiempo dedicado a la preparación de actores en el laboratorio de actuación, los ensayos en preproducción y el trabajo de mesa, fueron fundamentales para lograr la construcción de personajes de una manera en la que se fue creando el camino creativo poco a poco y se pudo analizar a profundidad cada decisión tomada o darse el tiempo para reflexionar sobre ellas. Lo anterior fue fundamental para el trabajo conjunto entre actores y director. Permitted que la creatividad se diera como un proceso y no como un asunto que teníamos que resolver a las carreras. El hecho de haber tenido el tiempo suficiente para dar reversa a decisiones o al replanteamiento de ideas anteriores, dio como resultado que se acertara en el trabajo colectivo en el momento del trabajo de dirección de actores en el rodaje.

Considero que el trabajo de dirección de actores ejecutado durante el rodaje logró mantener la unidad interpretativa del gestus planteado para cada uno de los personajes y así mismo permitió mostrar el gestus social de la época en la que está inmersa la historia del cortometraje. Como lo he dicho antes, se logró por el trabajo de dirección y por el proceso de co-creación que se llevó a cabo con los actores y con los integrantes del equipo humano de cada departamento.

ANEXOS

Enlaces sesiones completas Laboratorio:

<https://drive.google.com/file/d/1J99ZakT50B-o2IGPukcYbMLKx-EMXlj/view?usp=sharing>

<https://drive.google.com/file/d/1XmwGDNKyJ1ufEeWbtPyXUT6JOSjq61L7/view?usp=sharing>

<https://drive.google.com/file/d/193VNpoi9x8GFtBGBIQoZCWQWMBUn7lxW/view?usp=sharing>

https://drive.google.com/file/d/1pY7lomQlsZVY3k_QgXTTpi0Rm3l3L8Pu/view?usp=sharing

https://drive.google.com/file/d/1bsSg00_hplkZKiEMRbIUz2bMPm7_4yrK/view?usp=sharing

Prueba final casting. Jacobo Ríos:

https://drive.google.com/drive/folders/11EcRpl1UHenaUQln1tpWY5GYo1Eod_P_?usp=sharing

Trabajo de mesa con asistente de dirección y actor seleccionado.

<https://drive.google.com/file/d/1GW-qi4rmbxoF8h5EmWetIBQ1SqiNoaMX/view?usp=sharing>

Ensayos en Pre producción y trabajo de mesa:

<https://drive.google.com/drive/folders/1epIDm1ev2Je3YBk2U07NYlqluZJVSaZ9?usp=sharing>

<https://drive.google.com/drive/folders/1kqAbI450Ylx2avU36ifpJs60SaZ112eq?usp=sharing>

Marcación en rodaje:

<https://drive.google.com/drive/folders/1x9tUSg7uHAnxHZBT1Cheg5qtW-tu009NP?usp=sharing>

Play list:

Led Zeppelin. Whola Lotta Love
<https://youtu.be/NrUHvPgxlw>

Vice Squad
https://youtu.be/n_DhzldgTGA

The Beast
<https://youtu.be/FRTjtI3TGE8>

The Beast. Radical Man
<https://youtu.be/sRsXod9DLIM>

Iron Maiden. The Phantom of the Opera
https://youtu.be/iM2Q_8CPLno

Plasmatics. Lunacy
https://youtu.be/BJxJ_1svpu4

Motorhead. Ace of Spades
<https://youtu.be/F5Kc9Fcm0Cw>

Judas Priest. Victim of Changes
https://youtu.be/ieGmNnn_ytA

Plasmatics. Stop
<https://youtu.be/YlwT34J8E2M>

Black Sabbath. Sweet Leaf
<https://youtu.be/W-zmtmgswHw>

UK subs. WarHead
https://youtu.be/ynewdsC_VyM

Dead Kennedys. California Über Alles
https://youtu.be/GoA_zY6tqQw

BIBLIOGRAFÍA Y CIBERGRAFÍA

Asteggianti, E; Catán; M. De la teoría teatral a la representación cinematográfica: trasvase del distanciamiento brechtiano al film Idioterne. (2016) Universidad ORT Uruguay.

Benjamin, W. Brecht: ensayos y conversaciones (1966) Arca.

Brecht, B. Escritos sobre teatro. (1970) Nueva visión.

Brecht, B. Pequeño organón para teatro. (1948)

Catalá, J. La puesta en imágenes: conceptos de dirección cinematográfica (2001) Paidós.

David, C. Mala hierba: el surgimiento del punk en el barrio Castilla, Medellín (2019) Tercer Mundo.

Dittus, R. El personaje brechtiano en el novísimo cine chileno: análisis de los filmes Gatos viejos, Lucía y el cielo, La tierra y la lluvia. (2016)

Levy-Daniel, H. Ideas sobre interpretación: Bertolt Brecht. (2010) Artes escénicas. Recuperado de <https://artescenicass.wordpress.com/2010/01/25/ideas-sobre-interpretacion-bertolt-brecht/>

Malonda, A. De cómo son usadas unas técnicas brechtianas para el actor de hoy (Lo conocido por conocido no es reconocido) Revista ADE Teatro N°70-71 (1998)

Marín, M-Muñoz, G. Secretos de mutantes: música y creación en las culturas juveniles. (2002). Universidad Central-DIUC; Siglo del Hombre Editores.

Oquendo, G. Manifiesto punk tercermundista. (2012) La Valija de fuego Editorial.

Pavis, P. El Gestus brechtiano y sus avatares en la puesta en escena contemporánea. Revista ADE Teatro N°70-71 (1998)

Pavis, P. Sobre la noción brechtiana de "Gestus" (2012) Dramaturgia Urbana. Recuperado de <http://dramaturgiaurbana.blogspot.com/2012/01/sobre-la-nocion-brechtiana-de-gestus.html>

Perspectivas de la Comunicación Vol 9 • no 2 • pp. 59-70 • Universidad de La Frontera • Chile

Rabiger, M. Cómo preparar un proyecto de documental. Revista Estudios Cinematográficos. (1997) CUEC.

Reguillo, R. Emergencia de culturas juveniles: Estrategias del desencanto. (2000) Editorial Norma.

REFERENCIAS

Arias, M. (2015). Cine e identidades urbanas, Cali, Colombia, décadas de 1940-1950. Estudios de Comunicación y Política. Universidad Autónoma Metropolitana.

Celnik, J. (2018). La causa nacional. Random House.

Davies, S. (2008). Led Zeppelin: el martillo de los dioses. Ediciones Robinbook.

Gil, J.F. (7, diciembre, 2021) Comunicación personal.

Giraldo, S. (2021) Comunicación Personal.

Giraldo, J. (2021) Comunicación personal.

Isaza, N.R. (2021) Comunicación personal.

Londoño, J. (29, septiembre, 2020). Comunicación personal.

Londoño, H. (29, septiembre, 2020). Comunicación personal.

López, E. (2021) Comunicación personal.

Montoya, O. (2013). Butacas en el paraíso, esplendor, decadencia y caída de los cines del centro de Medellín, 1980-1999, Tesis, Universidad de Antioquia.

Rendón, G. (2021) Comunicación personal.

Restrepo, W. (2021) Comunicación personal.

Ringo (2021) Comunicación personal.

Runge, A.K (2022) Comunicación personal.

Zapata, R. (28, septiembre, 2020). Comunicación personal.

VIDEOGRAFÍA

Agarrando pueblo. Mayolo, C y Ospina, L. (Directores) SATUPLE

Gatos Viejos. Silva, S y Peirano (Directores) Elephant Eye Films; Diroriro.

Más allá del No Futuro. Crónicas de Escena. Posada J.J

Rodrigo D. No futuro. Gaviria, V. (Director) Tiempos Modernos.

