

Mundos de vida entre los jóvenes de Medellín

Identidad, espacio y medios masivos

DARÍO BLANCO ARBOLEDA
(Editor académico)



UNIVERSIDAD
DE ANTIOQUIA





**UNIVERSIDAD
DE ANTIOQUIA**

Facultad de Ciencias Sociales y Humanas

Mundos de vida entre los jóvenes de Medellín

Identidad, espacio y medios masivos

DARÍO BLANCO ARBOLEDA
(Editor académico)

Blanco Arboleda, Darío

Mundos de vida entre los jóvenes de Medellín : identidad, espacio y medios masivos / Darío Blanco Arboleda (editor académico) ; Ana Cristina Soto, Adrián Raúl Restrepo Parra, et al. -- Medellín : Universidad de Antioquia, Fondo Editorial FCSH de la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas, 2021.

359 páginas ; 23 cm. (tamaño 300 kb) (FCSH. Investigación)

ISBN 978-958-5157-49-1 (versión e-Book)

1. Jóvenes 2. Identidades juveniles 3. Medellín (Antioquia) - Jóvenes 4. Espacialidad (ciencias sociales) I. Blanco Arboleda, Darío II. Serie.

305.23 cd 21 ed.

© Darío Blanco Arboleda, Ana Cristina Soto,
Adrián Raúl Restrepo Parra, Diana Elisa Arango Tobón,
Ells Natalia Galeano Gasca, Marilly Rendón Zapata,
Laura Hernández Lopera, Luis Alfonso Ramírez Vidal,
Rodolfo Vera Orozco, Rubiela Arboleda Gómez,
Simón Puerta Domínguez

© Universidad de Antioquia, Fondo Editorial FCSH
de la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas

ISBN E-book: 978-958-5157-49-1
Primera edición: marzo de 2021

Imagen de cubierta: *Sin título* (Triptico). Camilo Castaño.
Policromía en linóleo (Taco perdido), 40x60/50x70, 2000.
Colección de grabado Hernando Guerrero.
Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia
(<http://docencia.udea.edu.co/colecciondegrabado/galeria/>).
Museo Universitario de la Universidad de Antioquia-MUUA.

Coordinación editorial:
Diana Patricia Carmona Hernández

Diseño de la colección:
Neftalí Vanegas Menguán

Corrección de texto e indización:
Marcela Hernández Sanzón

Diagramación:
Luisa Fernanda Bernal Bernal,
Imprenta Universidad de Antioquia

Prohibida la reproducción total o parcial, por cualquier medio o con cualquier propósito, sin la autorización escrita del Fondo Editorial FCSH, Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de la Universidad de Antioquia

Fondo Editorial FCSH, Facultad de Ciencias Sociales y Humanas, Universidad de Antioquia
Calle 67 No. 53-108, Bloque 9-355
Medellín, Colombia, Suramérica
Teléfono: (574) 2195756
Correo electrónico: fondoeditorialfcs@udea.edu.co

El contenido de la obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Antioquia ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por los derechos de autor y conexos.

Este libro es el resultado del año sabático del editor académico durante el año 2017. Para su publicación se obtuvo apoyo del Grupo de Investigación y Gestión sobre el Patrimonio (GIGP) y del Departamento de Antropología de la Universidad de Antioquia.

Contenido

INTRODUCCIÓN

Darío Blanco Arboleda [13]

Por qué estudiar los mundos de vida de los jóvenes de Medellín [16]

Derrotero de lectura [21]

El concepto de juventud [26]

El mundo de vida cotidiana [33]

Bibliografía [35]

PARTE I. PANORAMA JUVENIL

1. PANORÁMICA DE LOS MUNDOS DE VIDA DE LOS JÓVENES EN MEDELLÍN Y EL AMVA

Ana Cristina Soto y Darío Blanco Arboleda [39]

Introducción [39]

Caracterización demográfica de los encuestados [42]

La relación con el cuerpo [44]

Hogar y relaciones familiares [46]

Situación económica [48]

Relación con los dispositivos electrónicos [51]

Consumos de industrias culturales [53]

Tiempo libre, lugares e intereses [54]

Percepciones de los jóvenes sobre sus mundos de vida [57]

Percepciones sobre ser joven y ser adulto [61]

Conclusiones [64]

ANEXO. Cuadros estadísticos. Caracterización demográfica de los encuestados [67]

ANEXO: ficha técnica [87]

Bibliografía [88]

PARTE II. LA ESPACIALIDAD DE LOS JÓVENES

2. IDENTIDADES EMERGENTES EN LA TRAMA CUERPO-TERRITORIO. ESTUDIO CON JÓVENES DEL CENTRO DE MEDELLÍN

Rubiela Arboleda Gómez y Laura Hernández Lopera [91]

Introducción [91]

La pregunta por el cuerpo y la identidad en los jóvenes que habitan el Centro [92]

Un lugar antropológico [94]

Trama testimonial [100]

La cultura corporal en la configuración identitaria de los jóvenes en el Centro de Medellín [102]

Producción-estética [103]

Producción-salud [106]

Producción-motricidad [109]

Producción-sexualidad [113]

Conclusiones [116]

Bibliografía [118]

3. ¿CÓMO SE VIVE UN ESPACIO CUANDO CAMBIA? APROXIMACIONES A LAS FORMAS DE APROPIACIÓN DEL ESPACIO PÚBLICO POR PARTE DE JÓVENES EN EL PARQUE DE EL POBLADO (MEDELLÍN, COLOMBIA)

Diana Elisa Arango Tobón [119]

Introducción [119]

De heterogeneidades y espacios apropiados [124]

De territorios, cambios y usos [130]

De representaciones físicas y simbólicas [136]

Declinaciones y presentes [139]

Conclusiones [143]

Bibliografía [146]

4. JÓVENES DE CLASE ALTA DE MEDELLÍN. ESPACIALIDAD, DISTINCIÓN, CONSUMOS, INTERACCIÓN Y DISCRIMINACIÓN

Darío Blanco Arboleda [149]

Introducción [149]

Las clases sociales en Colombia [150]

La segregación urbana [156]

La distinción [164]

La socialización vía consumo [169]

Las interacciones inter e intra clase social [175]

Elitismo, clasismo y discriminación entre los jóvenes de Medellín [183]

Conclusiones [187]

Bibliografía [190]

PARTE III. JÓVENES, MEDIOS Y CULTURAS JUVENILES

5. LA JUVENTUD EN ENCUADRE. EL CINE, LA TELEVISIÓN Y LA CIUDAD

Simón Puerta Domínguez [195]

Introducción: En la imagen la juventud es rebelde [195]

Disyuntivas entre cine y televisión [202]

La representación y la vivencia de la ciudad [210]

Conclusiones [218]

Bibliografía [220]

6. PASADO Y PRESENTE DE LAS CULTURAS JUVENILES EN LA ESCENA ROQUERA DE MEDELLÍN: PUNK, METAL Y POSPUNK

Rodolfo Vera Orozco [223]

Introducción [223]

Un pasado en común de las culturas juveniles: de la discordia a la “tolerancia”, y del barrio a las calles del Centro [229]

Presente de las culturas juveniles: normalización de la disidencia [241]

Conclusiones [246]

Bibliografía [249]

7. JUVENTUD Y BAILE: PROBLEMATIZACIÓN DE LOS ROLES DE GÉNERO A PARTIR DE LA PRODUCCIÓN DE ESPACIOS DE POSIBILIDAD

Marilly Rendón Zapata [251]

Introducción: Contexto y enfoque, ¿por qué prestarle atención a la problematización de los roles de género? [251]

Sistemas de objetos y sistemas de acciones: la producción del espacio como herramienta para pensar la problematización de los roles de género [256]

Conclusiones [273]

Bibliografía [280]

PARTE IV. NUEVOS ESCENARIOS JUVENILES

8. EL MUNDO DE LOS JÓVENES CONSUMIDORES DE MARIHUANA

Adrián Raúl Restrepo Parra [287]

Introducción [287]

Echar al joven de la familia [289]

Indignación cannábica [293]

Los jóvenes cannábicos en la acción pública [297]

Identidad cannábica [300]

Conclusiones [304]

Bibliografía [306]

9. LOS JÓVENES Y EL POSCONFLICTO

Ells Natalia Galeano Gasca [308]

Introducción [308]

Presentación de referentes teóricos [309]

¿Qué es un conflicto? [309]

Conflicto y violencia [314]

Discusión [316]

¿Qué pueden aportar los jóvenes a la superación del conflicto? [316]
Del miedo y la confianza [320]
Construcción de la confianza en el Área Metropolitana del Valle
de Aburrá [322]
Conclusiones [325]
Bibliografía [326]

**10. UNA APROXIMACIÓN AL OFICIO DE COCINERO DESDE UNA
PERSPECTIVA JOVEN EN MEDELLÍN O POR QUÉ ESTUDIAR COCINA
EN LA CIUDAD**

Luis Alfonso Ramírez Vidal [328]

Introducción [328]
La masa madre del hecho culinario en la ciudad [331]
Confluencias [333]
El servicio y la escena restaurante en Medellín: una aproximación [335]
Estudiar y trabajar en las cocinas en Medellín [338]
La voz de los jóvenes cocineros [344]
Conclusiones [351]
Bibliografía [353]

ÍNDICE ANALÍTICO [357]

5. La juventud en encuadre. El cine, la televisión y la ciudad

*Simón Puerta Domínguez*¹

Introducción: En la imagen la juventud es rebelde

En el presente capítulo presento, organizo e interpreto dos registros audiovisuales, cinematográfico y televisivo, en donde la representación de la juventud de Medellín es transversal a sus relatos. Trabajo con la producción local de estas imágenes, haciendo un ejercicio de visualización, caracterización y conceptualización de las obras, entendiendo que este plano imaginario con que representamos la realidad social aporta a su comprensión. Elijo, para la indagación, dos registros específicos de la televisión local, los programas seriados representativos de dos décadas: *Muchachos a lo bien*, de la década de 1990, y *Camino al barrio*, emitido en la actualidad. En cada seriado profundizo en algunos capítulos que dan cuenta del estilo general y de la manera de tratar el registro

1. Antropólogo. Magister y Doctor en Filosofía. Profesor-investigador del Departamento de Antropología de la Universidad de Antioquia. Miembro del Grupo de Investigación y Gestión sobre el Patrimonio (GIGP) de la misma universidad. *Universidad de Antioquia UdeA, Calle 70 No. 52-21, Medellín, Colombia.* Correo electrónico: simon.puerta@udea.edu.co

de ciudad y juventud. Para el cine, por su parte, elijo películas que han sido representativas para la ciudad y para el tema abordado en este libro, y que van desde las obras tempranas del director Víctor Gaviria, hasta la más reciente, *Los nadie*, de Juan Sebastián Mesa, de 2016. Ambas son propuestas audiovisuales que se desarrollan desde la década de 1990 hasta la actualidad. Identifico que los dos registros, cinematográfico y televisivo, dan cuenta de dos distintas concepciones de la juventud en la Medellín a partir de una categoría central para su representación: la rebeldía juvenil. Mientras el cine local se decanta por producir lo que propongo llamar una *rebeldía confrontativa*, la televisión local, por su parte, tiende a producir lo que se podría nombrar una *rebeldía adaptativa*. Argumento que estos distintos despliegues de la representación de la juventud en Medellín se corresponden con las características técnicas y las dinámicas sociales en que se insertan cada una de estas prácticas, la cinematográfica y la televisiva, y que es en su análisis y relación que aparece una noción más compleja y ajustada a la contradictoria realidad de los jóvenes en la ciudad.

¿Qué permite vislumbrar el relato audiovisual sobre la juventud de Medellín? ¿Qué disputas se revelan en el ámbito de la representación, ámbito que legitima o deslegitima proyectos individuales de sus jóvenes y el proyecto colectivo de la ciudad? Partiré de una definición mínima, propuesta por los sociólogos Mario Margulis y Marcelo Urresti, que habla de juventud en el sentido de un período de permisividad que media entre la madurez biológica y la madurez social²; una condición de “moratoria social”³ parcial que, de una manera u otra, hace de la rebeldía adjudicada a dicha condición un rito de paso.

Esta definición inicial habría que historizarla. Bolívar Echeverría⁴, en su indagación por los jóvenes en el movimiento mexicano de mayo de 1968, encuentra que la juventud se empieza a pensar ampliamente como adolescencia luego de la Segunda Guerra Mundial. Muestra cómo se inventa la adolescencia

2. Mario Margulis y Marcelo Urresti, “La construcción social de la juventud”, en *Viviendo a toda: Jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades*, eds. María Laverde, Humberto Cubides y Carlos Valderrama (Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 1998), 3-4.

3. *Ibid.*, 5.

4. Bolívar Echeverría, *Modernidad y blanquitud* (México: Ediciones Era, 2010).

pasando de la lógica moderna europea, en la cual se daba un tránsito rápido a la vida adulta –al contexto de inserción laboral–, a la lógica moderna norteamericana en la que existe un momento de posibilidad de descarga de cualidades revolucionarias y creativas, como momento de adaptación, de libertad controlada previa a la etapa adulta, de eficiencia laboral. En el plano de la cultura, en la representación desde el cine y la televisión, predominantemente, esta condición se manifiesta en la figura de la juventud rebelde en paradigmas que van desde el género del *western*, hasta los personajes que se presentan como rebeldes “sin causa” de las *road movies*, entre otros relatos; Nicholas Ray y James Dean recogerían esa experiencia de la juventud desafiante y, al mismo tiempo, celebrada en su película de 1955, *Rebel Without a Cause*.

En América Latina, y ciertamente en Colombia, esa situación de invención de la adolescencia como referencia de la juventud occidental es paralela y, sin duda, permeada por la forma americana, pero también es bastante distinta. Esto es así dado que hay una presión económica muy generalizada sobre los jóvenes y sus familias, por lo que la relación con el mundo laboral se busca rápidamente; en otras palabras, no hay armonía entre lo representado como juventud y lo vivido como tal, entre la libertad parcial que se enmarca en las pantallas grandes y chicas y la experiencia de la juventud de quienes están pasando por ella. En el contexto no se da una consonancia entre la forma en que la juventud adolescente se produce para el mundo occidental y la forma en que la juventud colombiana es posible y vivencia su condición. Si en sus representaciones la forma americana es tan fuerte en su contexto, ¿cómo se manifiesta en el nuestro?

Partiendo de ese marco sociológico traigo aquí una primera hipótesis: la tendencia en la representación, desde la imagen audiovisual, de la juventud en cuanto rebeldía se exagera en un contexto como el colombiano, donde se necesita un tránsito ágil, donde el tiempo vivido en rebeldía, como ocio y no como tiempo productivo, se reduce en aras de una rápida inserción social. Hay un marco de referencia para la juventud, la rebeldía importada por la modernidad norteamericana, que no puede ser satisfecha en el contexto. No hay simultaneidad entre la imagen predominante, que constituye identidades etarias, y la realidad social en que se insertan estas identidades para ser aplicadas. No creo que, en el contexto

colombiano, y en el contexto particular de Medellín, se haya absorbido de forma tan inmediata, tan unilineal, el paradigma americano de la juventud –pese a que, efectivamente, es la imagen más influyente y reproducida–. Si bien, la rebeldía puede entenderse como momento racionalizado de integración, la tendencia que se encuentra en el caso del cine realista, que es referente de la ciudad por una ausencia de industria y, por lo tanto, de oferta, y por las decisiones particulares de los creadores, invita más bien a pensar en una imagen bastante transgresora de juventud. La representación no es homogénea ni es una mera apropiación de la corriente norteamericana del rebelde sin causa. Se hace notorio que el cine de Medellín tienda a ir en contravía de la representación predominante de la juventud, la de la rebeldía propia de la modernidad americana; haciendo esto, va también en contravía de esa forma de juventud socialmente aceptada, articulada a un contexto moral ya arraigado. Así lo deja entrever la poca aceptación del público, y también la distancia respecto al discurso institucional. En su cine, Medellín ha tenido un recurso para huirle a esa unilinealidad del paradigma, si bien no el único ni, necesariamente, el más contundente y sólido⁵.

La representación de la juventud en el cine de Medellín insiste en una figura bastante desmarcada del ideal americanizado –siguiendo a Echeverría– de juventud. La ciudad creció con esa imagen globalizada desde el consumo mismo de imágenes extranjeras, sobre todo norteamericanas, pero nunca pudo concretar a su grupo joven de esa manera en sus películas –tampoco en su realidad empírica–. Sí hay una insistencia, casi absoluta en el medio, en la juventud rebelde, pero esa rebeldía no es homogénea ni está articulada, necesariamente, al mismo sentido de la imagen producida y estandarizada como bien de consumo para la generación de un contexto moral occidental bastante homogéneo. ¿Es la representación contemporánea del joven en el cine de la ciudad expresión de esta contradicción entre la imagen de la industria cultural y la imagen local, más precaria en su capacidad de masificación, pero insistente en no subsumirse a la contundencia mediática de la otra? ¿Tiene que ver esta imagen de la

5. Pienso en otros fenómenos tan amplios y complejos como la música o la apropiación juvenil del espacio en la ciudad, tal como en este mismo libro presentan Rubiela Arboleda Gómez y Laura Hernández Lopera (capítulo 2), y Rodolfo Vera Orozco, (capítulo 7).

juventud, ya ubicada en contexto, más con el consumo deslocalizado o con una realidad que, si bien contiene estas situaciones, contiene también muchas otras que no han interesado a esos productos audiovisuales?

Son tan reiterativas las imágenes de lo joven consumidas a partir de la industria cultural internacional como las del cine local; las primeras insisten en esa condición de “moratoria social” ligada al ocio y a la ausencia parcial de responsabilidades laborales; las segundas, en la ausencia de ese espacio. Las primeras hablan de absorción en la organización social; las segundas, de la imposibilidad de una armonía en ese tránsito. Si la imagen del joven rebelde de la industria cultural es, entonces, integradora, la propia del cine local sugiere que esa rebeldía es, por el contrario, desintegradora, no constructiva, sino destructiva. Un tránsito analítico necesario siempre hacia un marco enfáticamente sociológico sugiere que la pugna que hay en la representación de las imágenes cinematográficas de lo joven en la ciudad es la situación misma de la ciudad y su contradicción vital: la misma ciudad que promueve una juventud direccionada hacia una situación de bienestar y productividad, la rechaza y sostiene en una situación de precariedad.

Si bien esto es para ese cine local, no se puede decir que pasa lo mismo en la televisión que representa la industria cultural más acabada y donde, al mismo tiempo, el mensaje institucional ha sido predominante. El deporte, el arte y, en general, el buen uso del tiempo de ocio se llevan a la noción de una rebeldía “más sana”, que no tenga relación alguna con una situación de puesta en peligro de la integridad física o apenas moral. Acá, el orden representacional suele direccionar la continuidad lógica de las cosas hacia un concepto de éxito: emprendimiento, posibilidad de “salir adelante” respecto a una condición socioeconómica desfavorable; en otras palabras, ascenso social e integración a un proceso de socialización que repercuta en un bienestar colectivo en la ciudad: ciudad para el ocio, ciudad empresarial, ciudad emprendedora e innovadora. En ese sentido, la televisión se inclina, además, a incentivar lo que Margulis y Urresti entienden como “enclaves simbólicos”⁶ que ellos bien definen como

6. Margulis y Urresti, “La construcción”.

un canalizador que, además, asegura que la “energía juvenil”, rebelde y poco práctica permita un paso armónico a la adultez, ya menos peligrosa respecto a la construcción de sentido personal y a la ciudad misma, si lo articulamos a la relación acá propuesta entre juventud y ciudad. Dicen los sociólogos: “Los jóvenes necesitan inclusión, pertenencia y reconocimiento, aspiran a una reducción de la incertidumbre, y topan con obstáculos crecientes y vías de promoción cada vez más estrechas o cerradas. El refugio al que pueden apelar, cuando no poseen los requisitos exigidos para corporizarse en la imagen de los herederos, es el de la defensa de ámbitos y enclaves simbólicos que ellos han creado y reconocen como propios”⁷.

En este orden de ideas, quiero proponer una categorización que, cumpliendo una función operativa, me permita desarrollar otra hipótesis que vengo esbozando desde más arriba. Dada la particularidad del contexto, donde la imagen del joven no encuentra una unidad entre medios audiovisuales y, por el contrario, se marcan distancias considerables, aunque siempre parciales, se podría interpretar un contexto de contradicción social acuciante. Mientras que en el ámbito de la representación más generalizada en la televisión se busca presentar y realizar una idea de la juventud que participa del proceso de rito de paso positivo -“moratoria social” para Margulis y Urresti⁸-, hacia una adultez ahora sí contributiva del todo social, la situación social sostiene una brecha que hace que se desarrolle una juventud que no es acorde a dicho ideal, una juventud que no puede participar de dicho proceso de integración. Esta última es, precisamente, la figura que aparece en el cine local, en su indagación de lo joven en Medellín, y como contraposición a ese ámbito de la representación más generalizada en la televisión.

La implicación de lo anterior es que el concepto de rebeldía con que se determina lo joven se escinde y, paradójicamente, las distancias entre televisión y cine de la ciudad presentan sus dos versiones extremas. Por un lado, aparece una *rebeldía adaptativa* que hace de la ciudad una promesa de éxito y ascenso

7. Ibid., 12-3.

8. Margulis y Urresti, “La construcción”.

social. La imagen televisiva presenta una visión de futuro en su juventud temporalmente rebelde, es celebratoria de esta rebeldía. Es instrumental porque ubica a un individuo en una posición determinada, una posición armónica respecto a la sociedad. Pierre Bourdieu ya veía, en ese sentido y para el contexto francés, que se construía socialmente una “irresponsabilidad provisional”⁹ completamente funcional para la juventud. El discurso de juventud queda imbricando a un discurso de ciudad que es integrador.

Por otro lado, aparece una *rebeldía confrontativa*: imágenes concretas, contradictorias respecto a esa visión o proyecto emprendedor, de “No Futuro” como lo llamará explícitamente el cineasta Víctor Gaviria, y que no implica provisionalidad en esa irresponsabilidad, sino que la asume como una situación de riesgo de muerte o de ostracismo, muerte social. Ya los temas no serán direccionados, como en la imagen televisiva, hacia la “rehabilitación” luego de la rebeldía que hace del joven un adulto, sino hacia una agudización de dicha condición de margen que contiene siempre un sentido trágico. A la fábula televisiva se le contrapone la tragedia cinematográfica.

¿Existe una libertad creativa en el cine, que no en la televisión, y que permite un registro diferente de la juventud en la ciudad, así como de una representación más amplia? Si es el caso, hay total pertinencia en la pregunta por la tendencia: ¿por qué el cine en Medellín sigue insistiendo en los motivos de la juventud marginal y marginada? Si el espectro de representación es amplio, si la ciudad ha generado una población juvenil de clase media más articulada a las dinámicas económicas, estéticas y morales que se pregonan como ideal regulativo¹⁰, ¿por qué los esfuerzos creativos del cine se siguen llevando a ese plano del “No Futuro” más allá de una situación contextual distinta en dichos relatos? Claramente, no se trata de una “vocación de público” de las películas. El público encuentra malestar en esas imágenes de ciudad que insisten en una juventud disfuncional, que no apunta a un proceso de inserción productiva.

9. Pierre Bourdieu, *Sociología y cultura* (México: Grijalbo, 1990), 121.

10. En el capítulo 2 de este libro, Rubiela Arboleda Gómez y Laura Hernández Lopera presentan, efectivamente, que Medellín es la ciudad con más ricos, en proporción, de Colombia, llegando a tener el doble que Bogotá.

Tampoco se trata de una “vocación institucional” dado que el discurso público sobre la ciudad y su juventud apuntan a procesos cargados de optimismo y de la insistencia en una relación natural entre rebeldía juvenil y adaptación exitosa. ¿Qué sucede con la televisión que sí está anclada, si bien no a una directa vocación de público –dado que para el contexto suele ser televisión pública–, sí a una vocación institucional? Mi objetivo no es otro que ordenar ciertas ideas alrededor de la ruta propuesta, que incentiven la discusión sobre los temas tratados y sus relaciones: juventud, representación audiovisual y ciudad.

Disyuntivas entre cine y televisión

Es notoria la disyuntiva que se encuentra entre los medios locales, televisión y cine, en la representación de la rebeldía juvenil en Medellín. La primera, inabarcable por su amplia oferta, tiende a paradigmas concretos de lo juvenil y puede ser analizada desde programas seriados representativos. El segundo, mucho más acotado por las mismas dificultades de su producción, tiende a dar cuenta de una experiencia muy distinta de ciudad. El representante cinematográfico clave para Medellín es Víctor Gaviria. En torno suyo han emergido diversos realizadores, cuyas propuestas, de muy buena factura, carecen de la divulgación apropiada. Para presentar los casos, encuentro pertinente una ubicación contextual que aborde el tema de la juventud de la ciudad desde la década de 1990 hasta la actualidad. Lo clave es tener en cuenta, en todo momento, que lo que hacen el cine y la televisión con sus respectivas apuestas representacionales va más allá del ámbito de la imagen o, en otras palabras, que cumplen con su valor de imagen en cuanto transgreden dicho ámbito. Las juventudes que representan hacen parte de un contexto moral específico en pugna, por lo que sus mediaciones convalidan dichas representaciones y las integran a un marco social más amplio y en tensión.

La televisión ha sido consecuente en su propuesta de una rebeldía adaptativa como paradigma de representación de la juventud de la ciudad. En 1993 se propone y comienza su emisión la serie *Muchachos a lo bien*, una iniciativa de la Fundación Social y la Corporación Región liderada por el periodista Germán Franco Díez, que se posiciona en la televisión pública con la idea de presentar

un contexto más alentador que la situación de violencia y narcotráfico que vivía la ciudad. Germán Franco lo presenta así: “En los primeros 15 capítulos de “Muchachos a lo Bien” no aparecen superhéroes, sino muchachos “comunes y corrientes”: Estos héroes que desde la vida cotidiana han sembrado en Medellín la esperanza de una sociedad en paz, justa y solidaria, sin excluidos: Una sociedad “A lo Bien”¹¹.

Muchachos a lo bien será el caso paradigmático de la representación juvenil televisiva en Medellín, caracterizándose por ser una serie muy dinámica en su narrativa y con diversidad de perspectivas. Estaba dirigida a jóvenes de Medellín entre los 15 y 25 años de edad, “un programa hecho desde la cotidianidad, desde la simpleza de un muchacho de barrio”¹². Cada capítulo presenta varios casos de jóvenes con situaciones muy diferentes: identidad en la música, deportivos, de amistad, de superación, entre otros. Estos gustos, usos del tiempo libre y situaciones de vida son canalizadores de la rebeldía juvenil hacia buen puerto. Es tal vez el producto menos conservador, menos homogéneo del discurso de la rebeldía adaptativa, sin dejar de serlo. También el más recordado y referenciado como un producto muy logrado. Álvarez y Cardona señalan que:

La idea de consolidar una propuesta novedosa, condujo la posibilidad de pensar sobre el tipo de estrategia que se necesitaba diseñar y determinó la forma como debía ser la propuesta audiovisual, estética, discursiva y de contenido del programa de televisión. Se requerían narrativas en las que el color, sonido, espacio y tiempo fueran juveniles y audiovisuales; puestas en escena a partir de las formas como los muchachos querían verse; una fotografía cuidadosa que demostrara el gusto por la imagen; y un formato que le facilitara al joven expresarse como era y que no buscara el protagonismo del realizador. Era hacer el esfuerzo por entender a los muchachos desde sus referentes, sus sensibilidades, sus reflexiones y sus símbolos, para no caer en la tendencia de hacer programas juveniles donde primaban las opiniones de expertos, sobre las experiencias de los adolescentes¹³.

11. Germán Franco Díez citado en Ángela M. Agudelo Ospina, “Muchachos a lo bien. Valoración del archivo fotográfico de la Corporación Región” (Trabajo de grado, Universidad de Antioquia, 2016), 56.

12. Mauricio Álvarez y César Cardona, “Medellín imaginada desde la televisión. Los imaginarios en la serie de televisión ‘Muchachos a lo bien’” (Trabajo de grado de maestría, Universidad Tecnológica de Pereira, Universidad de Medellín, 2011), 59.

13. *Ibid.*, 59.

Desde sus primeros capítulos, la serie es clara en su seguimiento de estas estrategias. Cada uno está dirigido por un realizador distinto y la factura es, en consecuencia, también muy diversa. Cada episodio se adapta estéticamente a su protagonista y a aquello que se quiere resaltar de él. Así, en el capítulo “Ponerle verraquera a la vida” Germán Franco dirige presentando el proceso de asenso exitoso de la actriz Ana María Hoyos a partir de un constante diálogo entre las grabaciones de sus participaciones en novelas y programas de variedades, y su recuento biográfico, su juventud en Medellín y su decisión de migrar a Bogotá para “seguir su sueño”.

Ana María Hoyos es paradigma de juventud exitosa, que es una de las líneas más fuertes que seguirá el programa. “Echa pa`lante mi *brother*”, capítulo dirigido por Silvia Posada, sigue la línea mencionada, pero ya su protagonista o paradigma juvenil, Fausto Murillo Gamboa, no es un joven de la ciudad ni alguien que resaltó públicamente, sino un joven migrante de Turbo (Antioquia) que llega a Medellín huyendo de la violencia, muy social, y que se adaptó rápidamente. La ciudad aparece acá como lugar de oportunidades para la juventud de la región. A Fausto lo contratan para modelar, ingresa a la Universidad Nacional y todo parece salirle bien. El capítulo hace hincapié en una escena en la que el protagonista reconstruye su llegada en bus a la ciudad e intercala las entrevistas a él, a sus familiares y amigos con tomas de su trabajo como modelo. Es notorio cómo la serie buscó un equilibrio temático entre jóvenes exitosos famosos y jóvenes exitosos “del común”; personalizó la musicalización de cada capítulo y logró una armonía entre los acercamientos más documentales y los elementos de ficción donde los mismos protagonistas se representaban en momentos importantes. También es evidente el esfuerzo del seriado por acercarse estéticamente a los discursos que, de esta manera, sugerían complicidad con el sentir de su público y su condición de jóvenes. Había, además, una clara asociación del programa con la reconstrucción de la sociedad, dado el contexto violento de la época en la que se desarrollaba: “A través de la presentación y valoración de muchachos usualmente estigmatizados y de lugares poco conocidos, los televidentes leyeron las intenciones del proyecto de crear puntos de encuentro entre las diversas maneras de ser joven, cambiar las ideas que había

sobre los muchachos en la ciudad y valorar sus propuestas encaminadas hacia la convivencia democrática”¹⁴.

Paradigma de esta finalidad institucional es el capítulo “Manos a la obra”, dirigido por Óscar Mario Estrada, y que cuenta la historia del –en ese entonces– joven pintor Fredy Serna. La propuesta de Fredy para confrontar el contexto de violencia y marginalidad barrial es el arte. El capítulo se centra en su obra “Comun...A”, precisamente buscando presentar este ambiente urbano desestigmatizando su imagen, su determinación predominante como espacio de excepción. El capítulo también se esfuerza en registrar su barrio y su posicionamiento como artista y profesor en la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín. Se busca incentivar la convivencia democrática, no solo respecto a la vivencia de los jóvenes del contexto, sino también de su vivencia privada. “A una muchacha que se le voló al alcohol”, dirigido por Luis Alirio Calle, cuenta la historia de rehabilitación de Diana María Sánchez que desde muy joven se redujo al consumo desproporcionado de bebidas alcohólicas. “Diana ya no bebe, y tiene una propuesta de vida”, reza la *voz en off* que introduce el capítulo. Pese a vivir en una situación precaria, Diana se muestra como una joven independiente que se fue de la casa a los 15 años y vive sola en Manrique oriental. Paradigma de una juventud “sana” y disciplinada será también “Yo, mi rival”, capítulo dirigido por Juan Camilo Jaramillo, que registra el trabajo de María Consuelo Restrepo como ciclomontañista.

No hay seriadados que actualmente cumplan un papel tan claro en la representación de la juventud como lo hiciera *Muchachos a lo bien*. Hay, más bien, propuestas donde, indirectamente, se sugieren los roles y situaciones deseadas o permitidas para los jóvenes. *Camino al barrio*, actual programa de Empresas Públicas de Medellín –EPM– (hace parte de su política de responsabilidad social empresarial) transmitido por los canales locales Teleantioquia y Telemedellín, tiene una larga trayectoria como seriado de la televisión pública, también desde la década de 1990. Acá se sugiere, de manera más indirecta, la representación de la juventud ya en un ambiente que no se asocia claramente, al menos desde

14. Ibid., 61.

el discurso, al narcotráfico y la violencia propios del contexto de ciudad, y tampoco a la juventud. Si bien los jóvenes ya no son explícitos protagonistas, los momentos donde aparecen como entrevistados, protagonistas de las historias o participantes de las actividades registradas (por ejemplo, en las Unidades de Vida Articulada –UVA–), son de reivindicación de su situación como aspirantes a la ciudadanía: encuentran caminos de salida a la violencia o las drogas; canalizan su la rebeldía en el arte, el deporte y el esparcimiento, y tienen comportamientos ejemplares ligados al deber y al apoyo a la familia. El joven no aparece como marginal –y casi sin riesgo de serlo–, sino como el futuro de la comunidad local y como emprendedor. Los capítulos tienen una estructura muy parecida donde se parte de la historia del barrio, tanto desde sus datos historiográficos como de su historia oral, desde los pobladores, y se cierra con el presente de la comunidad y una situación esperanzadora –optimismo de los habitantes, intervención pública para mejorar condiciones de vida–. En el capítulo sobre el barrio Bello Oriente de la Comuna 3, por ejemplo, se presentan los líderes locales y “cómo la han luchado” para formalizar el asentamiento y acceder a infraestructura en transporte, entre otros servicios. Se va de los primeros habitantes, adultos mayores, a los jóvenes, residentes que son futuro de la comunidad. La violencia es cosa del pasado. Se insiste en el tema de la innovación, pero, al mismo tiempo, aunque como temas en función de ser superados en las condiciones contemporáneas, se visibilizan problemáticas de violencia y precariedad. Se resalta la responsabilidad de la gente del barrio con el trabajo y se profundiza en casos paradigmáticos como el de Maryuri Sánchez, fabricante de zapatos.

Los jóvenes participan de manera genérica de los capítulos dando su opinión sobre el amor al “terruño”, según dice Davison Zapata, del barrio La Honda; la ausencia de espacios de esparcimiento, como lo hace Wander Mosquera, o las quejas de Jonathan Betancur por el mal transporte, ambos del barrio La Cruz. Rara vez la cámara los encuadra como protagonistas o se presenta una historia de vida o un contexto que supere esta fragmentariedad. El caso de Ghido, de La Cruz, es la excepción, pues se presenta como una situación de superación y de evasión del contexto de violencia y drogas. Ghido, que rapea en los buses de la ciudad a cambio de algunas monedas, evadió la violencia como opción de supervivencia y es objeto de conciencia. Aspira a ser músico y encuentra que

“el barrio es la inspiración”. La narrativa apunta al arte como medio para salir de una mala situación, y a Ghido como un sobreviviente que no renunció a sus sueños pese a las adversidades.

Si *Muchachos a lo bien* parece haber respondido a una coyuntura como respuesta explícita desde la representación a una juventud ahogada en el narcotráfico, el sicariato y la violencia de los noventas, *Camino al barrio* ha permanecido alejado de cualquier relación explícita con la situación de dicha década, o la actual. Todo lo contrario, ha mantenido un discurso que ha funcionado como fórmula, de capítulo a capítulo, y que presenta una neutralidad difícil de articular a una reflexión localizada. Es notorio que en su narrativa los adultos mayores o adultos de amplia trayectoria como habitantes del barrio son los interlocutores más importantes, centrales al hilado de los temas tratados –desde la historia del barrio, a los procesos de mejoramiento de servicios–, y los jóvenes interlocutores secundarios y, muchas veces, ausentes. En la oferta actual de Teled Medellín, los jóvenes son protagonistas de seriados referentes más bien a lo deportivo como espacio de libertad, salud y convivencia como en los programas *Del barrio a la cancha* y *La calle es el gimnasio*. En ambos casos, el deporte aparece como la alternativa más clara frente a la juventud perdida en las drogas y la violencia.

El caso del cine, como ya expuse en la primera parte, se inclina a un orden representacional opuesto e igualmente enfático. Con sus cuatro trabajos sobre la ciudad, tres de ellos con protagonistas jóvenes¹⁵, Víctor Gaviria se presenta como el exponente más importante y con mayor continuidad, tanto en temática, como en términos generales, en la producción de largometrajes. También es clara su influencia sobre otras obras que retoman el tema, como son *Apocalipsur* (2005), dirigida por Javier Mejía, y *Los nadie* (2016), de Juan Sebastián Mesa. Gaviria es, además, esclarecedor, ya que trabaja a partir de lo que él llama “No futuro” y que se refleja en toda su obra. El “No futuro” aparece tanto en la forma como en el contenido de sus películas, y se refiere a la condición juvenil de precariedad propia de la ciudad. En la forma, el realismo inherente a su obra implica el trabajo

15. Rodrigo D. *No Futuro* (1990), *La Vendedora de Rosas* (1998) y *La mujer del animal* (2017).

con actores naturales o no-actores, que son portadores de experiencias que quedan fijadas en las escenas, más que actores que interpretan un papel ajeno entre muchos posibles. Implica, también, el trabajo a partir de lógicas de lenguaje y de corporalidad propias de esos muchachos que son su relación vital con el contexto físico y epocal. En su contenido, las obras de Gaviria desembocan en una situación trágica: Rodrigo, protagonista de *Rodrigo D. No Futuro*, decide morir; a Mónica, de *La vendedora de rosas*, la matan en una querrela superficial, propia de la cotidianidad de la dinámica; y a Amparo, de *La mujer del animal*, solo le queda el alivio de la muerte de “El animal”, pero es clara la imposibilidad de reparar el daño hecho a su integridad física y moral-social.

Las películas de Gaviria no siguen una línea institucional ni mucho menos comercial, sino que parten de un arduo proceso de trabajo de campo que puede demorar varios años¹⁶, tal como se registró ampliamente para *La vendedora de rosas* en el documental de Erwin Göggel *Cómo poner a actuar pájaros* (1998). Gaviria realiza una cantidad considerable de entrevistas para cada película, trabaja con personas que sean sobrevivientes y que testimonian la situación que desea representar en el cine, y construye las historias con ellos, no desde su propia voz, como una unidimensionalidad narrativa. Esto implica que sus películas contienen lo que él mismo llama “universo”¹⁷, es decir, una urdimbre social compleja que queda registrada en la obra y que no es reducible a una perspectiva determinada.

Apocalipsur, de Javier Mejía, aborda el mismo contexto de ofuscación de los años noventa, pero lo hace desde otra perspectiva. La juventud que encuadra es la de una clase media que queda en un fuego cruzado: violentada por la policía, consumidora de drogas, emparentada con el narcotráfico, que padece el secuestro y la guerra de capos y que, al mismo tiempo, mira de lejos el margen de los sicarios y los niños de la calle. El Flaco, Malala, Caliche, la Comadreja y Pipe se encuentran con todas estas situaciones; van a la deriva, en “Bola de Nieve”, como nombran a la camioneta de Caliche, y terminan como

16. Para conocer sobre la metodología investigativa de Gaviria, ver Jorge Ruffinelli, “Víctor Gaviria”. *Cuadernos de cine colombiano*, no. 3 (2003): 4-55.

17. Víctor Gaviria citado en Simón Puerta Domínguez, “El cine como medio de construcción de experiencia y memoria en Medellín”, *Revista Nexus*, no. 19 (2016), 32.

empezaron, sin algo determinado, sin orientación ni perspectivas de futuro. *Los nadie*, de Juan Sebastián Mesa, retoma los temas propios de ese realismo social que consolidó Gaviria para la representación de la ciudad: juventud marginal, soledad, hostilidad general y una conclusión trágica: irse de la ciudad, quedar sin margen de acción o reacción por la misma violencia que se quiere esquivar. Lo hace para el momento actual, y la similitud con la ciudad y la condición juvenil de hace una década es tal vez su elemento más importante y valioso. Del punk de Mutantex, en *Rodrigo D.*, al punk de *Los nadie* hay una continuidad, y sus personajes, la Rata, el Pipa, el Mechas, la Mona y Manu son expulsados de la ciudad por sus familias, por la delincuencia barrial, por la ausencia de trabajo o su mala calidad; por la falta de perspectiva de futuro, porque la ciudad no tiene nada para ofrecer. Juan Sebastián Mesa¹⁸ presenta el escenario sociológico en que se enmarcó la realización de su película:

Medellín ha institucionalizado una idea de ser la más innovadora, la más educada. No es por demeritar los avances evidentes de la ciudad, pero tampoco pueden desconocerse las problemáticas que persisten. Para el rodaje, por ejemplo, debíamos llegar a ciertos sectores con otro tipo de permiso, porque la seguridad la brindan los grupos al margen de la ley, jamás la policía. Así y todo, en una ocasión tuvimos que enfrentarnos a un tipo de las Convivir para que nos permitiera pintar una pared para el rodaje... Esa es Medellín, una ciudad fragmentada por muchos factores que no han desaparecido solo porque hay más gente disfrutando del turismo.

Mucho se ha dicho ya de *Rodrigo D.* y *La vendedora. La Mujer del animal*, que enfatiza en la violencia de género, no deja de ser una película sobre la juventud sin futuro de Medellín. En entrevista con la Revista Arcadia, Gaviria¹⁹ lo presenta así:

En la película la protagonista se va del internado a vivir con su hermana y cuñado de arrimada. Algo de lo que me di cuenta cuando hice el trabajo de

18. Juan Sebastián Mesa citado en Laura Martínez, “Los Nadie: Retrato de un nuevo espíritu punk”, *Revista Arcadia*, 2 de marzo de 2016, acceso el 20 de diciembre de 2017, <http://www.revistaarcadia.com/contenidos-editoriales/ficci-56-2016/multimedia/ficci-2016-los-nadie-pelicula-inaugural-resena/47455>

19. Víctor Gaviria citado en Santiago Serna, “Para muchos tipos, las mujeres existen para adoctrinarlas”, *Revista Arcadia*, 10 de diciembre de 2016, acceso el 20 de diciembre de 2017, <http://www.revistaarcadia.com/cine/articulo/la-mujer-del-animal-victor-gaviria-biff-cine-colombiano-violencia/57028>

investigación es que ser arrimado en Medellín es vivir en servidumbre. Yo hice unas 1.700 entrevistas y en ellas descubrí relatos desgarradores los cuales revelan que en mi ciudad la primera experiencia de soledad de miles de jóvenes pasa por el abandono. En esos barrios populares de Medellín ocho de diez pelaos sufren esos momentos de desamparo. Cuando entiendes esa entidad del arrimado, del recogido, que tiene que pagar su estadía de alguna forma y se convierte en un ciudadano de tercera categoría, llorás. “Vaya pues ayude a lavar, a cocinar, a barrer. Hágale pues gánese la comida”, con ese discurso la servidumbre va descendiendo hasta ser un animal sin derechos.

La Mujer del animal es una película de época, pero resalta el hecho de que, desde el mismo trabajo de campo y el registro final, percibir ese marco tiempo, supuestamente pasado, es difícil. Asimismo, la actualidad de *Rodrigo D. y La vendedora* está en el diálogo con *Los nadie*, que recurre a la ausencia de salidas a una mala situación en la ciudad y la ausencia de futuro en ella, es decir, la ausencia de una condición real de integración. Las estrategias de abordaje de estas temáticas y estos personajes son parecidas: la música, la poca claridad en los desenlaces, así como en los motivos y objetivos de los jóvenes y una hostilidad en la relación con los ámbitos institucionales de inserción a la sociedad civil: la familia y la policía. La calle es, al mismo tiempo, espacio de expresión de desidia y solidaridad, y espacio de violencia simbólica y física. A Pipe y la Comadreja, de *Apocalipsur*, la policía los agrede como transeúntes jóvenes en un barrio marginal; a las niñas de *La vendedora de rosas* sus familias las expulsan o les son indiferentes, al igual que a la Mona, de *Los nadie*, y en todas las obras hay constantes cruces hostiles, y hasta violentos, con otros jóvenes delincuentes. Los personajes y las situaciones de este cine realista, que ha sido el propio y mayoritario de Medellín, no se permiten moralejas ni son avizores de cambio. Que ese pesimismo resalte, al igual que un orden estético para representar su juventud, es, cuando menos, sugerente.

La representación y la vivencia de la ciudad

El relato audiovisual de Medellín, en la contraposición de representaciones de su juventud, revela su situación contradictoria. La estrategia de representación, para cine y televisión, es la rebeldía como categoría que sintetiza, de manera relativamente uniforme, las propuestas sobre estos sujetos. La juventud aparece

como momento social de tránsito, y donde reside la ruptura representacional es en los desenlaces posibles de este movimiento: la rebeldía juvenil desemboca, para la televisión, en proceso integrador y funcional. En un extremo opuesto, el cine insiste, predominantemente, en una rebeldía juvenil que desemboca en una situación destructiva, desintegradora y disfuncional. Si en el primero hay una clara convergencia con un proyecto de ciudad, el segundo se abalanza contra este. Que no haya una unidad en la representación de la juventud en Medellín responde a las posibilidades creativas inherentes a las formas actuales del cine y la televisión y a sus directrices de producción. Pero también, y más importante, responde a la contraposición de dos situaciones que están en tensión en el contexto social: en Medellín hay, sin duda, rutas institucionales y socialmente determinadas, formales o no, para integrar a su juventud a una dinámica laboral y socioafectiva, pero también hay una condición de ciudad que rechaza a su juventud. Esta segunda situación no es ni menor ni insustancial. La distribución de la ciudad²⁰ y sus cinturones de pobreza, las legalidades paralelas de sus amplias zonas marginales y la imposibilidad de la administración urbana de abarcar a la comunidad del Valle de Aburrá son hechos que afectan cualquier condición, incluida la etaria. Lo que hace la imagen local es presentar dicha contradicción.

Para pensar la juventud en el encuadre televisivo hay que partir de que la televisión fue creada para la publicidad. Los programas son determinados por la publicidad, y no al revés. El *rating* es el valor real de la programación televisiva: los contenidos solo deben cumplir con esta magnitud y no con características cualitativas específicas; la calidad de los seriados y demás programas depende de esta medición. La relación entre horarios y contenidos reproduce, además, la lógica organizacional laboral; para el caso colombiano, desde las franjas de programación la televisión ayudó al moldeamiento de la cotidianidad y de los ritmos de la vida pública y privada de los individuos²¹. En ese sentido, el horario

20. Véase, al respecto, el capítulo 4 de este libro donde Darío Blanco Arboleda desarrolla ampliamente la condición de “segregación urbana de Medellín” (página 197), reforzada por la normativa misma y por valoraciones de seguridad y desconfianza.

21. Luisa Acosta, “Cincuenta años de pantalla chica: Algunos hitos en la vida privada”, en *Historia de la vida privada en Colombia Tomo II*, dirs. Jaime Borja Gómez y Pablo Rodríguez Jiménez (Bogotá: Taurus, 2011), 266.

más importante, el que tienen la audiencia con mayor capacidad adquisitiva, suele ser la noche que es el fin de la jornada laboral. De ahí que las empresas y los *trusts* más fuertes publiciten sus productos en esa franja. Si bien la televisión pública tiene una relación más directa con el contenido de los programas debido a que se supone que no está determinada totalmente por la ganancia por publicidad, su forma es muy parecida, sino igual, a la de los canales de televisión privada. Es explícito, sin embargo, su fundamento lúdico-cívico como misión institucional, al menos como imagen pública.

Partiendo de esta relación entre televisión y publicidad, comprender la televisión desde la teoría del campo cultural del sociólogo Pierre Bourdieu²² es muy útil para establecer la relación acá propuesta entre la representación de la juventud y el contexto de Medellín, y sus implicaciones, tanto respecto al cine, como a la realidad social en que se aplican las caracterizaciones de lo joven y de la rebeldía juvenil. Bourdieu analiza la televisión desde su preocupación, más amplia, por el mercado y el consumo cultural, siempre mediando sus planteamientos con sus temas axiales²³. Dado que Bourdieu parte entonces de comprender el campo cultural en que está inserta la televisión como uno de lucha, de pugna por la legitimidad, su rápida conclusión será la de entender la televisión como un artefacto que propicia la opresión simbólica. La televisión pone en “muy serio peligro”²⁴ las diferentes esferas de la producción cultural, así como a la vida política y la democracia. La búsqueda de audiencia para la generación de *rating* implica la medición de los contenidos a partir del impacto mediático que puedan tener: se potencian situaciones políticas xenófobas, nacionalistas, bélicas, etc., muchas veces creadas por los medios o tratadas por ellos desde un ángulo que así lo sugiera. Las consecuencias políticas, externas a los medios, no tienen importancia, y el periodismo televisivo se escuda en los lugares comunes

22. Pierre Bourdieu, *Sobre la televisión* (Barcelona: Anagrama, 2007).

23. Según Néstor García Canclini, los temas axiales a la reflexión sociológica de Bourdieu se pueden entender en tres enfoques: la escasez de los bienes de consumo, su apropiación diferencial por las distintas clases y las estrategias de distinción que se elaboran al usar estos bienes. Néstor García Canclini, “Introducción: La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu”, en *Sociología y cultura* de Pierre Bourdieu (México: Grijalbo, 1990).

24. Bourdieu, *Sobre la televisión*, 7.

de su aparente neutralidad informativa: “yo solo estoy informando”, “es lo que quiere el público”. A esta dificultad para establecer la relación real entre la televisión y los procesos sociopolíticos se suma la delicada autocensura que el medio mismo aplica.

La censura no es directamente política, sino que está dada por la competencia: “En una época como la actual, de gran precariedad en el empleo y con un ejército de reserva de aspirantes a ingresar en las profesiones relacionadas con la radio y la televisión, la propensión al conformismo político es mayor”²⁵. Hay una preocupante pérdida de autonomía, dado que el cálculo racionalizado desde el *rating* implica una toma de postura política inconsciente o ausente de responsabilidad. En un debate periodístico sobre política, por ejemplo, el tema es impuesto, las condiciones (reglas) de comunicación son impuestas y hay una limitación del tiempo (violencia contra el discurso) que evita profundizar en cualquier discusión –un caso claro sería el típico debate entre candidatos políticos previos a una elección, donde los argumentos se tienen que presentar en unos pocos segundos–. La televisión, sin duda, tiene un potencial informador, constructor de ciudadanía, pero, como señala una y otra vez Bourdieu, este es traicionado al ser el artefacto usado como mero instrumento que, en vez de enriquecer la comunicación de la realidad, *la reemplaza*:

Ahora bien, ocurre que el tiempo es un producto que va extremadamente escaso en la televisión. Y si se emplean unos minutos tan valiosos para decir unas cosas tan fútiles, tiene que ser porque esas cosas tan fútiles son en realidad muy importantes en la medida en que ocultan cosas valiosas. Insisto sobre este particular porque, como es bien sabido, hay un sector muy importante de la población que no lee ningún periódico, que está atado de pies y manos a la televisión como fuente única de informaciones. La televisión posee una especie de monopolio de hecho sobre la formación de las mentes de esa parte nada desdeñable de la población. Pero al privilegiar los sucesos y llenar este tiempo tan escaso de vacuidad, de nada o casi nada, se dejan de lado las noticias pertinentes que debería conocer el ciudadano para ejercer sus derechos democráticos²⁶.

25. Ibid., 19.

26. Ibid., 23.

Este mundo paralelo, este *reemplazo de la realidad* que crea la televisión se puede entender a partir de muchos casos particulares. Uno muy poderoso es el que Bourdieu llama “*fast thinking*”, esto es, reciclaje de ideas preconcebidas que aseguran la tranquila decodificación por parte del televidente. Se genera una oposición entre las ideas preconcebidas propias de la dinámica aislada de la televisión y el pensamiento: “Las *ideas preconcebidas*, que desempeñan un papel fundamental en la conversación cotidiana, tienen la virtud de que todo el mundo puede recibirlas, y además instantáneamente: por su banalidad, son comunes al emisor y al receptor. Y, por el contrario, el pensamiento es, por definición, subversivo: para empezar ha de desbaratar las ideas preconcebidas y luego tiene que demostrar las propias”²⁷.

Otra forma de entender este reemplazo problemático, este mundo paralelo, es precisamente el caso en cuestión de la juventud en Medellín. La imagen del joven no es compatible con su vivencia de ciudad y, sin embargo, esta primera reemplaza a la segunda en la televisión como aquella que es legítima y que es objetivo moral. En *Muchachos a lo bien* y *Camino al barrio* lo preconcebido, que deviene en lo verdadero por su repetición, reemplaza la condición juvenil de precariedad donde ese anhelo legítimo de “salir adelante” se desdibuja ante las condiciones materiales reales de estos jóvenes. Es de esta manera que, en el caso concreto, la televisión funge como un artefacto que propicia la opresión simbólica. De antemano, la televisión y el telespectador saben de qué juventud se está hablando y cuál debe ser la moraleja de dicha representación. Como idea preconcebida, como *fast thinking*, la rebeldía adaptativa, al responder afirmativamente a la imagen de la ciudad resulta ser un estereotipo conveniente y que oculta aquello que sería más problemático presentar. Tal como muestran los seriados televisivos trabajados, hay homogeneidad representacional en lo que, con Reguillo se puede llamar “retórica de la inclusión”²⁸ y que, en términos de la juventud imaginada, es un “amor por los jóvenes” que deriva fluidamente hacia una búsqueda de

27. Ibid., 40.

28. Rossana Reguillo, “Jóvenes imaginados: La disputa por la representación (contra la esencialización)”, en *Juventudes, culturas, identidades y tribus juveniles en el México contemporáneo*, coord. Maritza Urteaga, (México: Diario de Campo, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2009), 47.

“jóvenes más educados para mejores trabajos”. Esta autora observa, agudamente, que esta determinación de la representación juvenil legítima, que acá ubico en la televisión local, resulta siendo “territorio fértil para desplazar los miedos y las esperanzas de la sociedad, las culturas juveniles, los jóvenes, se han convertido en receptáculo y contenedor de la impotencia social frente al avance inexorable de un modelo debilitado por un cuestionamiento creciente, a veces ruidoso, a veces silencioso”²⁹. Los seriados tratados resaltan por la insistencia en valoraciones de ese tipo: disciplina, superación personal, el rebusque, el liderazgo juvenil, el esfuerzo, la búsqueda de triunfo y muchos otros sistematizados y presentados en sus reiteraciones en *Muchachos a lo bien* por Cardona y Álvarez³⁰.

El cine, por otro lado, es más precario y está desarticulado de cualquier continuidad con alguna política institucional o de mercado. Esto no quiere decir que no participe de estas lógicas, pero sí que su margen de maniobra es mayor, paradójicamente, por lo precario de su relación con estos circuitos. La contraparte del elogio a la rebeldía juvenil por la televisión, como una rebeldía adaptativa, es un discurso de rebeldía confrontativa que no es fortuito: dialoga con la predominante adaptativa, parte, incluso, de ella, no como mera imagen televisiva, sino como imagen moral que la televisión reproduce. Gaviria lo deja claro en su *Carta abierta a los cineastas colombianos*, de 1987, donde plantea su postura, su forma de realismo, al señalar que “el peligro de muerte es el trasfondo de cualquier historia verdadera”. Este peligro de muerte, propio de su cine, es la situación por la que pasan los jóvenes de Medellín. Gaviria opone este realismo social de sus películas a lo que la televisión hace de esta misma representación de ciudad:

El cine colombiano, por ser un arte que nace adyacente a la TV. y a la publicidad, ha caído en la trampa de estas dos prostitutas mayores: para la TV nacional el destino de todo personaje es subir en la escala social y alcanzar el éxito, siempre bajo el ropaje patriótico de promover el optimismo y vencer el desaliento en el país; para la publicidad el cuerpo de los colombianos es una superficie rosada y tersa, sin agujeros, sin arrugas, sin desgaste, sin mestizaje, mirando hacia un futuro.

29. Ibid., 48.

30. Álvarez y Cardona, “Medellín imaginada”.

Es decir, para ambas, la TV y la publicidad, el hombre colombiano no corre ningún peligro, excepto el de fracasar en el trabajo ante los que esperan que suba y se enriquezca, excepto el de dejar de ser joven y perder el cabello, excepto el de no estar en el mundo de las apariencias.

Aparecer joven, aparecer culto, aparecer decente, aparecer en condominio, aparecer en carro, aparecer en TV, o en la prensa junto a los que más aparecen, aparecer con mujeres de colores de helados, aparecer sin peligro de muerte³¹.

En las películas de Gaviria no solo mueren los personajes, sino también los jóvenes que actuaron, los jóvenes reales de la ciudad que lo acompañaron en los procesos creativos. Lo confrontativo es la interpelación al espectador, porque lo que se presenta en pantalla no se queda en el mero ámbito de la representación, sino que señala por fuera de este. Habría que decir, en este sentido, que el cine presenta un contexto de ciudad que es, en su dinámica general, lo que Achille Mbembe llama un “estado de excepción”³², esto es, espacios donde quedan suspendidos los derechos y las instituciones no cumplen sus funciones, y donde lo que hay es, además, una violencia *discreta* permanente, pero nunca visibilizada como estructural³³. Los jóvenes se encuentran con una legalidad paralela que es contradictoria con sus aspiraciones de apropiarse de la ciudad; una legalidad paralela que fue posible por la economía de la droga y que se reproduce actualmente tanto en grupos organizados, como fragmentarios y etéreos. De ahí la hostilidad multiforme que los jóvenes encuentran en las películas presentadas.

Al respecto de este contexto sociológico general del país, señala Daniel Pécaut: “Teniendo como telón de fondo la precariedad del Estado, es la economía de la droga la que provoca la consolidación de protagonistas dotados de recursos que les aseguran formas inéditas de influencia sobre la población y, al mismo tiempo, provistos de una capacidad ilimitada para trazar estrategias

31. Víctor Gaviria, “Carta abierta a los cineastas colombianos”, *Cinépagos* (blog), s. f., <http://www.cinepagos.net/index.php/documentos/876-victor-gaviria.html>

32. Achille Mbembe, *Necropolítica* (Madrid: Melusina, 2011), 21.

33. María Victoria Uribe, “Reflexiones sobre estética y violencia en Colombia”, en *Estética y violencia: Necropolítica, militarización y vidas lloradas*, ed. Helena Chávez (México: Museo Universitario de Arte Contemporáneo –MUAC–, 2012), 70.

que toman en cuenta todos los efectos de sus acciones”³⁴. La representación del joven de Medellín en el cine no es tampoco absoluta ni es *la verdadera*, pero lo es más que la televisiva al insistir en aquello que esta oculta y como respuesta consciente de ello, tal como el mismo Gaviria expresa. Lo que propondría valorar de la representación cinematográfica, más allá de una insistencia reduccionista (pero no falsa) del joven como marginal, es su diálogo consciente con el contexto moral que ha adaptado el *fast thinking* institucional, y la ganancia del registro, de una manera cinemática, de la precariedad y de las dinámicas violentas que señala Pécaut para un contexto específico como Medellín.

La televisión, por el contrario, presenta el contexto bajo una “impresión de estabilidad”, tal como nombra sugestivamente Pécaut³⁵ a la política de la representación del período del Frente Nacional, y que, sin muchos recodos, se puede traer hasta la situación sociopolítica actual. El problema no es el *fast thinking* institucional *per se*, sino cómo este reemplaza lo real, tal como ya señalé con Bourdieu, y que es un análisis que no se reduce a él ni a su lectura del contexto francés de la década de 1990. Es la queja local, tal como presenté con la amplia cita de Gaviria más arriba, y también la queja del cine a un nivel más amplio.

Para Italia, Pier Paolo Pasolini presenta estas características problemáticas de la televisión en su ensayo póstumo *Contra la televisión*. El ataque del cineasta italiano a la televisión de su país es, precisamente, por su falsa pretensión de realismo³⁶. Pasolini define la televisión como “paternalista”: debe generar la apariencia de que todo está bien, al mismo tiempo que lo hace también desde la regulación de aquello que se puede decir y mostrar, y aquello que no. La televisión aboga, dice, por la protección del discurso desinteresado y del discurso técnico. El primer elemento es acá esclarecedor. La televisión no puede interesarse en nada particular, eso acabaría con su pretensión de neutralidad y “objetividad”, precisamente, de generación de la apariencia de que todo está bien. Una televisión que parta de la primacía del discurso desinteresado no puede

34. Daniel Pécaut, *Guerra contra la sociedad* (Bogotá: Editorial Planeta Colombiana, 2001), 43.

35. *Ibid.*, 72.

36. Pier Paolo Pasolini, *Demasiada libertad sexual os convertirá en terroristas*, (Madrid: Errata naturae, 2014), 63-4.

insistir en una postura determinada, por más verdadera y hasta crítica que sea la situación real. De ahí que la televisión local no pueda insistir en una representación de su juventud amenazada por la misma lógica de la ciudad y sus violencias, particularmente, por su modelo de competencia. Por el contrario, y como la programación evidencia, se afana en desmarcarse de la problematización y en indicar diversas rutas –que por su misma insistencia parecieran no ser excepcionales– de superación de dicha situación: casos aislados de integración satisfactoria luego de una existencia marginal, o de exitosos paliativos de dicha condición –el deporte, la música y el arte, comúnmente–.

Conclusiones

Tanto cine como televisión tienen, en sus respectivos auges epocales como novedades, un papel a cumplir muy claro: generar sentimiento de unidad nacional y edificar al ciudadano para que se asuma como tal. En el cine ese proyecto continúa, pero tiene fragmentaciones muy fuertes, en parte, dado a su todavía existente valor artístico y a la consecuente autonomía de su forma respecto a un papel sociopolítico direccionado; es el caso del cine realista de Medellín. En la televisión, por el contrario, el papel unificador sigue siendo clave, y la televisión pública de la ciudad no es la excepción. La unidad simbólica que todavía logra la televisión, edificante y optimista, es, en parte, posible por su apariencia democrática que se sostiene por la neutralidad de la que Pasolini la acusa: se pueden tratar todos los temas, siempre y cuando no se trate realmente ninguno. Luisa Acosta, en su estudio sobre la televisión colombiana, lo presenta claramente. La primera emisión, del 13 de junio de 1954, “sería premonitoria”³⁷: “una estrategia de unión en torno a la idea de los valores patrios”, claramente un “proyecto de carácter paternalista”. La televisión fue (y sigue siendo) un escenario que, como afirma Acosta, modeló el gusto de los colombianos³⁸ proveyendo, a domicilio, toda la simbología propia de un *ethos* deseado y colectivizado mediante el aparato.

37. Acosta, “Cincuenta años”, 263.

38. *Ibid.*, 266.

La razón por la cual encuentro que se da esta disyuntiva entre la televisión y el cine de la ciudad es por la “necesidad expresiva”³⁹ del contexto que se plasma en este cine. Esta necesidad expresiva, como señalo en otro lugar⁴⁰, carga al ámbito de la representación de una *función de desocultamiento*: de expresar la diversidad de experiencias y contradicciones en una ciudad que se presenta y se vende como un todo unitario y autocontenido. Esta facultad de revelación –o “redención”, como sugiere Siegfried Kracauer– de una realidad fragmentaria, la identifico en estrategias particulares del cine local, como el uso de actores naturales o no actores y el registro de las comunas y los espacios marginales⁴¹.

A lo que apunto es a que esas estrategias y esa facultad de revelación son propias del cine y no de la televisión por una relación particular con el contexto social, por una precaria relación con el mercado y la institucionalidad y, por lo tanto, del deber representacional respecto a la moral naturalizada de dicho contexto⁴². Si esto se interpreta en clave de la juventud de la ciudad, el esfuerzo realista de este cine –o esfuerzo *cinemático*, que es otra sugerencia expresiva provocadora de Kracauer⁴³– deviene en personajes y situaciones que propician un extrañamiento a quienes observan la imagen; es decir, en un cine que actúa en contra de la imagen autocelebratoria de la ciudad y que, en ese sentido, no es autocomplaciente con sus espectadores, como lo es la televisión–no responde a una predisposición moral, *fast thinking*–. El carácter destructivo en la representación del joven, que llamo rebeldía confrontativa, es producto de una mirada mediada por la cámara, que se permite desmarcar de la mediación social que define una rebeldía creativa e integradora como parte del andamiaje más amplio de la ciudad innovadora, autopublicada como nuevo estado de bienestar y progreso. Que la rebeldía construida en el cine no participe de la representación

39. Puerta Domínguez, “El cine como medio”, 38.

40. Puerta Domínguez, “El cine como medio”.

41. Siegfried Kracauer, *Teoría del cine* (Barcelona: Paidós, 1996), 32-4.

42. Esta precaria relación con el mercado y la institucionalidad no deja de ser, asimismo, paradójica y problemática porque implica grandes dificultades para la realización de las obras, así como para que haya un cuerpo de películas amplio y constante.

43. Siegfried Kracauer, “Cine abstracto. Sobre la representación de la Gesellschaft Neuer Film”, *Archivos de la filmoteca*, no. 62 (2009).

como autoconservación de la ciudad y su discurso unitario, es ya una ganancia. La ausencia de unicidad, de totalidad, es la posibilidad de la crítica.

Esta condición para revelar una posibilidad de autonomía en la realización de las obras tiene que ver con el formato y sus imperativos. Mientras los cinematográficos son productos que escasean, que dependen de esfuerzos individuales y no necesariamente articulados a una política pública o privada de ciudad, los televisivos son productos que se piensan a corto plazo como elementos de un andamiaje más amplio: una serie, una novela que satisfaga un espacio de programación que impone tiempos y ritmos. El cineasta produce según factores mucho menos controlados, no necesariamente creativos, pero sí exentos de cumplir con las exigencias de un medio tan racionalizado y de antemano calculado como el televisivo, su vocación de público o institucional y su relación con unas financiaciones siempre explícitas y demandantes de contenidos determinados. Es por eso que la rebeldía, característica en que lo joven de la ciudad aparece en su representación, varía tanto de una forma a otra. La rebeldía juvenil de la televisión está pensada de manera edificante; la rebeldía juvenil del cine, no necesariamente. No tener que estarlo ha posibilitado un desmarque de esos determinantes que el medio externo ha plasmado en la imagen y ha devenido en un opuesto que dice mucho sobre la situación de la juventud en la ciudad. La rebeldía juvenil queda encajonada en determinantes opuestos según el medio: edificante y creativa, realista y destructiva. A esa contradicción se enfrentan los jóvenes, según su vivencia, en la ciudad.

Bibliografía

- Acosta, Luisa. “Cincuenta años de pantalla chica: Algunos hitos en la vida privada”. En *Historia de la vida privada en Colombia. Tomo II*. Dirigido por Jaime Borja Gómez y Pablo Rodríguez, 263-300. Bogotá: Taurus, 2011.
- Agudelo Ospina, Ángela M. “Muchachos a lo bien. Valoración del archivo fotográfico de la Corporación Región”. Trabajo de grado de pregrado. Universidad de Antioquia, 2016.
- Álvarez, Mauricio y César Cardona. “Medellín imaginada desde la televisión. Los imaginarios en la serie de televisión “Muchachos a lo bien””. Trabajo de grado de maestría. Universidad Tecnológica de Pereira, Universidad de Medellín, 2016.

- Bourdieu, Pierre. *Sociología y cultura*. México: Grijalbo, 1990.
- Bourdieu, Pierre. *Sobre la televisión*. Barcelona: Anagrama, 2007.
- Echeverría, Bolívar. *Modernidad y blanquitud*. México: Ediciones Era, 2010.
- Empresas Públicas de Medellín. *Camino al barrio*. 1990; Medellín: Empresas Públicas de Medellín. Televisión.
- Franco Díez, Germán. *Muchachos a lo bien*. 1993; Medellín: Corporación Región y Fundación Social. Televisión.
- García Canclini, Néstor. "Introducción: La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu". En *Sociología y cultura*. Autor Pierre Bourdieu, 5-60. México: Grijalbo, 1990.
- Gaviria, Víctor. "Carta abierta a los cineastas colombianos". *Cinéfagos (blog)*, s. f. http://www.cinefagos.net/index.php?option=com_content&view=article&id=876:victor-gaviria&catid=30:documentos&Itemid=60
- Gaviria, Víctor. *Rodrigo D. No Futuro*. Colombia: Compañía de Fomento Cinematográfico –Focine-, Producciones Tiempos Modernos Ltda., Fotoclub 76. Cinta cinematográfica. 1990.
- Gaviria, Víctor. *La vendedora de rosas*. Colombia: Producciones Filmamento, Producciones Erwin Göggel. Cinta cinematográfica. 1998.
- Gaviria, Víctor. *La mujer del animal*. Colombia: Polo a Tierra, Viga Producciones. Cinta cinematográfica. 2017.
- Göggel, Erwin, Sergio Navarro y Víctor Gaviria. *Cómo poner a actuar pájaros*. Colombia: Producciones Erwin Göggel. Cinta cinematográfica. 2017.
- Kracauer, Siegfried. *Teoría del cine*. (Barcelona: Paidós, 1996).
- Kracauer, Siegfried. "Cine abstracto. Sobre la representación de la Gesellschaft Neuer Film". *Archivos de la filmoteca*, no. 62 (2009): 160-65.
- Margulis, Mario y Marcelo Urresti. "La construcción social de la condición de juventud". En *Viviendo a toda: Jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades*. Editado por María Laverde, Humberto Cubides y Carlos Valderrama, 3-21. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 1998.
- Martínez, Laura. "Los Nadie: Retrato de un nuevo espíritu punk". *Revista Arcadia*, 2 de marzo de 2016, acceso el 20 de diciembre de 2017. <http://www.revistaarcadia.com/contenidos-editoriales/ficci-56-2016/multimedia/ficci-2016-los-nadie-pelicula-inaugural-resena/47455>
- Mbembe, Achille. *Necropolítica*. Madrid: Melusina, 2011.
- Mejía, Javier. *Apocalipsur*. Colombia: Perro a Cuadros Producciones. Cinta cinematográfica. 2007.
- Mesa, Juan Sebastián Mesa. *Los nadie*. Colombia: Monociclo Cine. Cinta cinematográfica. 2016.

- Pasolini, Pier Paolo. *Demasiada libertad sexual os convertirá en terroristas*. Madrid: Errata naturae, 2014.
- Pécaut, Daniel. *Guerra contra la sociedad*. Bogotá: Editorial Planeta Colombiana, 2001.
- Puerta Domínguez, Simón. “El cine como medio de construcción de experiencia y memoria en Medellín”. *Revista Nexus*, no. 19 (2016): 24-39.
- Reguillo, Rossana. “Jóvenes imaginados: La disputa por la representación (contra la esencialización)”. En *Juventudes, culturas, identidades y tribus juveniles en el México contemporáneo*. Coordinado por Maritza Urteaga, 41-8. México: Diario de Campo, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2009.
- Ruffinelli, Jorge. “Víctor Gaviria”. *Cuadernos de cine colombiano*, no. 3 (2003): 4-55.
- Serna, Santiago. “Entrevista con Víctor Gaviria: “Para muchos tipos, las mujeres existen para adoctrinarlas””. *Revista Arcadia*, 10 de diciembre de 2016, acceso el 20 de diciembre de 2017. <http://www.revistaarcadia.com/cine/articulo/la-mujer-del-animal-victor-gaviria-biff-cine-colombiano-violencia/57028>
- Uribe, María Victoria. “Reflexiones sobre estética y violencia en Colombia”. En *Estética y violencia: Necropolítica, militarización y vidas lloradas*. Editado por Helena Chávez, 66-79. México: Museo Universitario de Arte Contemporáneo/ Universidad Nacional Autónoma de México, (2012).