



Marcadores de identidad representados en el cine de Medellín en la década de 1980

Identity markers represented in the cinema of Medellín in the 1980s

Juan Esteban Durango Ibáñez

Artículo de investigación presentado para optar al título de Historiador

Asesor

David Zuluaga Parodi, Doctor (PhD) en Estudios Latinoamericanos

Universidad de Antioquia
Facultad de Ciencias Sociales y Humanas
Historia
Medellín, Antioquia, Colombia
2024

Cita numérica	1
Cita nota al pie	¹ Juan Esteban Durango Ibañez, “Marcadores de identidad representados en el cine de Medellín en la década de 1980” (Trabajo de grado profesional, Universidad de Antioquia, 2024).
Fuentes primarias / Bibliografía	Durango Ibañez, Juan Esteban. “Marcadores de identidad representados en el cine de Medellín en la década de 1980”. Trabajo de grado profesional, Universidad de Antioquia, 2024.

Estilo: Chicago 17 (2017) y adaptación de Trashumante. Revista Americana de Historia Social UdeA.



CRAI María Teresa Uribe (Facultad de Ciencias Sociales y Humanas)

Repositorio Institucional: <http://bibliotecadigital.udea.edu.co>

Universidad de Antioquia - www.udea.edu.co

El contenido de esta 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.

Resumen

Este artículo identifica los marcadores de identidad representados en el cine de Medellín en la década de 1980 a través de tres películas: *La balada del mar no visto* (1984) de Diego García, *El tren de los pioneros* (1986) de Leonel Gallego y *Rodrigo D no futuro* (1989) de Víctor Gaviria. El uso de material audiovisual como objeto de estudio y fuente para la investigación histórica evidencia las dinámicas de construcción de las narrativas y los discursos guiados por esquemas oficialistas o modelos disidentes, en función de vislumbrar los mecanismos de unidad y exclusión que se configuran en comunidades específicas. El presente texto revisa, en primer lugar, los métodos que los cineastas usaron para acumular capital —económico, cultural y social— según lógicas de consumo determinadas por su posición en el espacio social, en segundo lugar, revela las narrativas que configuran el territorio por medio de prácticas culturales determinadas, a continuación, desvela las contradicciones en los intentos de organizar comunidades homogeneizadas y, por último, pone de manifiesto un panorama heterogéneo en torno a los procesos de construcción de la identidad cultural antioqueña.

Palabras clave: marcadores de identidad, identidad cultural, campo, capital, territorio, discurso.

Abstract

This article identifies the markers of identity represented in the cinema of Medellín in the 1980s through three films: “The Ballad of the Unseen Sea” (1984) by Diego García, “The Pioneer Train” (1986) by Leonel Gallego, and “Rodrigo D No Future” (1989) by Víctor Gaviria. The use of audiovisual material as an object of study and a source for historical research highlights the dynamics of constructing narratives and discourses guided by officialist schemes or dissident models, aiming to glimpse the mechanisms of unity and exclusion that are configured in specific communities. This text first reviews the methods that filmmakers used to accumulate capital—economic, cultural, and social—according to consumption logics determined by their position in social space; second, it reveals the narratives that shape the territory through determined cultural practices; next, it unveils the contradictions in attempts to organize homogenized communities; and finally, it highlights a heterogeneous panorama regarding the processes of constructing Antioquian cultural identity.

Keywords: identity markers, cultural identity, field, cultural capital, territory, discourse.

Introducción

El cine es reconocido como una expresión artística y cultural con la capacidad de configurarse en una suerte de espejo de la sociedad en la cual es creado, a veces refleja y también ayuda a moldear las visiones que un grupo, una comunidad o una región tiene de sí misma. En el caso del cine de Medellín de la década de 1980, las películas *La balada del mar no visto* (1984) de Diego García, *El tren de los pioneros* (1986) de Leonel Gallego y *Rodrigo D no futuro* (1989) de Víctor Gaviria, evidencian representaciones heterogéneas de algunos marcadores de identidad antioqueña, evidenciando la complejidad en la construcción de la identidad cultural local y las contradicciones que devienen de la interacción de elementos culturales diversos.

Esta investigación se enmarca en los parámetros de la historia cultural como línea metodológica. El enfoque interdisciplinario que esta ostenta permite utilizar elementos de la antropología, la sociología, los estudios culturales, la literatura y los estudios multimediales. En el caso de las investigaciones sobre cine, el uso de este como fuente histórica y objeto de estudio² y la aplicación de tres formas de la escritura histórica: la función de memoria e identidad, la función de la comunicación, y la función analítica;³ desarrolladas por Marc Ferro, permiten un margen de maniobra más amplio al momento de explorar los aspectos culturales y sociales de una comunidad determinada.

En función de identificar los marcadores de identidad representados en el cine de Medellín en la década de 1980, profundizo, por un lado, en los estudios del sociólogo Pierre Bourdieu⁴ para comprender la construcción de identidades culturales en relación con los grupos, agentes y elementos culturales integrados a ellas. A través de los conceptos: *habitus*,⁵ campo y capital⁶ se

¹ El antropólogo y filósofo Pedro Gómez García, define el concepto de “identidad cultural” como un sistema que abarca la complejidad de la cultura en su totalidad. No es un modelo uniforme ni esencial, sino que refleja una “identidad estadística” sometida a relaciones de incertidumbre. No obstante, el uso del concepto entre científicos sociales no se refiere al sistema en su complejidad, sino a ciertos rasgos denominados “señas de identidad” o “marcadores de identidad” que tratan de dar cuenta del sistema cultural como un todo, pero que se limitan a seudoidentidades por referencia al sistema social real. De este modo el discurso identitario se sitúa en el plano de la ficción más que en el de la historia. Pedro Gómez García, “Nociones de identidad cultural”, en *Diccionario temático de antropología cultural*, Coord. Ángel Aguirre Basztán (Madrid: Delta Publicaciones, 2018), 284-285.

² Marc Ferro, *Historia contemporánea y cine* (Barcelona: Editorial Ariel, 1995).

³ Marc Ferro, “Perspectivas en torno a las relaciones historia-cine”, *Film-Historia* 1, n°1 (1991): 9.

⁴ Pierre Bourdieu, *La distinción: criterio y bases sociales del gusto* (Madrid: Grupo Santillana de Ediciones, 1998).

⁵ Pierre Bourdieu, *Razones prácticas: Sobre la teoría de la acción* (Barcelona: Editorial Anagrama, 1997).

⁶ Pierre Bourdieu, *El sentido social del gusto: elementos para una sociología de la cultura* (Siglo XXI Editores: Buenos Aires, 2010).

delimitan las prácticas culturales y las complejas interacciones representadas en las tres películas que se van a analizar. Por otro lado, indago en los estudios culturales de Carlos Jáuregui⁷ y los estudios multiculturales de Robert Stam y Ella Shohat⁸ para evidenciar las contradicciones en la construcción del canon de la identidad cultural antioqueña. Por medio de los conceptos, antropofagia cultural⁹ y sincretismo¹⁰ se conoce la complejidad de los marcadores de identidad dentro de las películas por su inestabilidad, multiplicidad y su situación histórica determinada, cuestionando los cánones de una identidad cultural que pretende ser fija y unificada.

En función de lo anterior, se aplica el contraste y la crítica de distintos tipos de fuentes como las películas enunciadas, algunos documentales de la época, material de archivo de la Cinemateca de Medellín y la Biblioteca Pública Piloto, fanzines del movimiento cultural Subterráneo, crítica cinematográfica (Luis Alberto Álvarez, Orlando Mora, Oswaldo Osorio, Pedro Adrián Zuluaga), y entrevistas que se han hecho a algunos agentes involucrados en la realización de los filmes.¹¹ El uso de estas fuentes respalda una visión interdisciplinaria y multifacética que aporta una valiosa perspectiva sobre la comprensión de la identidad y la memoria colectiva de la sociedad antioqueña representada en el cine de la década de 1980.

Esto se logra a través de un estudio en tres etapas:

1) Un acercamiento al recorrido de los directores dentro de las instancias de consagración del campo cinematográfico —la formación empírica, las escuelas de cine en el extranjero, los cineclubes, los teatros de cine comercial, las salas de arte y ensayo, las facultades de comunicación—, en función de comprender cómo se amalgaman las distintas influencias y perspectivas que permiten construir las películas que abarcan los marcadores de identidad antioqueña.

2) Se analizan los filmes con la intención de distinguir los espacios territoriales que dan forma a los marcadores de identidad paisa. En consonancia, se examinan las narrativas que evocan

⁷ Carlos Jáuregui, *Canibalia: Canibalismo, Calibalismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*, (Fondo Editorial Casa de las Américas: La Habana, 2005).

⁸ Ella Shohat y Robert Stam, *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación: crítica del pensamiento eurocéntrico* (Barcelona: Ediciones Paidós, 2002).

⁹ Para la ampliación de este concepto ver: Jáuregui, *Canibalia*, 797-798.

¹⁰ Para la ampliación de estos conceptos ver: Shohat y Stam *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*, 298, 304.

¹¹ Para algunas de estas fuentes también se aplican métodos de la historia oral debido a que algunas entrevistas son extraídas de documentales, programas de televisión o especiales de la Cinemateca de Medellín.

lugares como la montaña, la selva, el río, el barrio, el tugurio, para revelar la multiplicidad de formas de construir la identidad cultural a partir del espacio.

3) Se contrastan las representaciones cinematográficas y las visiones que se han creado de los distintos grupos y comunidades de la región —punkeros, criminales, modernizadores, afrodescendientes, campesinos—, para precisar las contradicciones configuradas en las narraciones de la identidad cultural antioqueña.

1 Formación empírica, escuelas de cine, cineclubismo y cine comercial

1.1 Acercamiento al contexto cultural

Durante la Guerra Fría (1947-1991) Estados Unidos y la Unión Soviética tuvieron enfrentamientos en muchos campos, pues ambos bloques pretendieron demostrar su supremacía por medio de la expansión de su influencia. El campo específico de la “Guerra Fría Cultural”¹² resaltó la forma en que artistas, intelectuales, científicos, etc. se convirtieron en símbolos para demostrar la superioridad, ya fuera del comunismo o de las democracias liberales a nivel internacional. La intervención cultural estadounidense en Latinoamérica era un hecho desde principios del siglo XX,¹³ no obstante, el triunfo de la revolución cubana (1959) propició la expansión de movimientos antiimperialistas y de liberación nacional, tanto en la lucha armada como en el campo intelectual y cultural.¹⁴

En Colombia una capa de las élites intelectuales, principalmente los que estaban relacionados con la industria y la política oficialista apoyaba los parámetros de las democracias liberales, mientras que algunos sectores intelectuales pertenecientes a una élite disidente y un amplio conglomerado de intelectuales obreros se inclinaron por la ideología comunista.¹⁵ Esto se vio plasmado en publicaciones periódicas, literarias, obras de arte, emisiones radiofónicas y televisivas, en proyectos culturales y empresas cinematográficas que expresaban la afiliación al

¹² Para la ampliación de este concepto ver: Guillermo Pérez, “Entrevista a Patrick Iver”, *Punto y coma* n°3 (2020): 25.

¹³ A través de Hollywood, Disney, la Fundación Rockefeller, la Fundación Ford, y en la segunda mitad del siglo, con el Congreso por la Libertad de la Cultura y la Alianza para el Progreso. Eduardo Rey Tristán, “Estados Unidos y América Latina durante la guerra Fría”, en *La guerra fría cultural en América Latina*, Coords. Benedetta Calandro y Marina Franco (Buenos Aires: Editorial Biblos, 2012), 61.

¹⁴ Thomas E. Skidmore y Peter H. Smith, *Historia contemporánea de América Latina: América Latina en el siglo XX* (Editorial Crítica: Buenos Aires, 1999), 392.

¹⁵ Pedro Adrián Zuluaga, *Qué es ser antioqueño* (Bogotá D.C.: Ediciones B: 2020), 125.

establecimiento o a las voces disidentes. De todos modos, es necesario comprender que esta polarización no se puede explicar sólo por el contexto internacional, pues una combinación entre factores nacionales y regionales mediaban, simultáneamente, las agendas políticas y culturales a las que aludían los distintos tipos de intelectuales.

Desde el siglo XIX y durante todo el siglo XX Colombia vivió un complicado proceso histórico traducido en guerras civiles, profundas crisis políticas, proyectos de liberación nacional, la desestructuración de modelos tradicionales de control social y la formación de economías informales y actividades legales e ilegales que dificultaron el control estatal sobre todo el territorio.¹⁶ En consecuencia, en la segunda mitad del siglo XX, tras el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán, se desarrollaron tres etapas de violencia: 1) la violencia bipartidista desde finales de 1940; 2) la violencia rural, protagonizada por el incremento de grupos paramilitares y la formación de grupos guerrilleros con ideología de izquierda entre 1964 y 1974; y 3) la violencia de carácter urbano, intensificada por el fortalecimiento del narcotráfico a mediados de la década de 1970 y finalizada en 1993 con la muerte de Pablo Escobar.¹⁷

Antioquia experimentó y protagonizó las tres olas de violencia por medio de la migración campesina hacia la urbe, la formación de tugurios en el centro de la ciudad, la ampliación de los cinturones de miseria en la periferia de Medellín y el aumento de la criminalidad. A partir de 1974 se fueron configurando los primeros pasos de la guerra contra el narcotráfico y la violencia urbana, la criminalidad juvenil aumentó en los “barrios populares en proceso de consolidación”¹⁸ y muchas bandas criminales —como la banda de los Escobar— empezaron a expandir sus operaciones mientras se integraban con círculos de poder institucional como altos mandos de la policía y jueces.¹⁹

A pesar del conflicto y de complejos procesos de violencia incipiente, durante la segunda mitad del siglo XX el campo cultural e intelectual mantenían actividades constantes. El movimiento Nadaísta, la Revista de poesía *Acuarimántima*, la Librería Aguirre, el Cineclub de Medellín, el Cineclub Universitario, el Cineclub Ukamau, la Cinemateca el Subterráneo, por solo mencionar algunos, fueron bastiones culturales de la ciudad, y en la década de 1970 existían más de cincuenta

¹⁶ Juana Suárez, *Cinembargo Colombia: Ensayos críticos sobre cine y cultura* (Cali: Ministerio de cultura, 2009), 98.

¹⁷ Enrique Pulecio, “Cine y violencia en Colombia”, en *Arte y violencia en Colombia desde 1948*, Ed. Álvaro Medina (Bogotá: Museo de Arte Moderno/Norma, 1999), 159-161.

¹⁸ Gerard Martin, *Medellín, tragedia y resurrección: Mafias, ciudad y Estado 1975-2013* (Medellín: La Carreta Editores: 2014), 75.

¹⁹ Martin, *Medellín, tragedia y resurrección*, 86.

teatros distribuidos en gran parte del Valle de Aburrá, con programación para cine, conciertos de música, teatro, es decir, “los había de toda clase en términos de tamaño, comodidad, tipo de programación y ubicación”.²⁰

1.2 Antecedentes del campo cinematográfico en Medellín

La construcción de un campo, en términos de Pierre Bourdieu, requiere la participación de agentes sociales en los esquemas de la estructura social, definida por posiciones jerarquizadas, reglas de juego y la consiguiente interacción entre ellos en función de obtener los distintivos tipos de capital —económico, cultural y social— que permiten el posicionamiento privilegiado o marginado dentro del espacio social. Un campo está en constante relación con otro, ya sea, económico, político, intelectual, etc. pero también cuenta con autonomía relativa frente a ellos, es decir, su formación es relacional.²¹

Los campos cinematográficos a nivel internacional se construyeron alrededor del concepto “cinefilia”, los autores Laurent Jullier y Jean-Marc Leveratto la definen como “un saber adquirido por la experiencia de las películas y de una acción de cultivar [...] el placer cinematográfico. Ella abarca al mismo tiempo la memoria y la capacidad de juzgar adquirida por el contacto de una técnica artística (*tekné*) frecuentada durante nuestro esparcimiento como hombres libres (*scholé*)”.²² Entre 1900 y 1970, en Medellín esta práctica cultural se desarrolló debido a: “1) La consolidación de un público para el cine; 2) el surgimiento de empresas de distribución del cine; 3) la creación o adecuación de sitios para la exhibición cinematográfica; 4) la pretensión de usar el cine como instrumento de proyectos educativos, 5) el uso del cine como complemento de espectáculos de entretenimiento y 6) la producción propia”.²³

Según el investigador de cine Germán Franco Díez, durante las dos primeras décadas del siglo XX, en Medellín aún se estaba generando la transición de una “sociedad parroquial” a una “sociedad espectadora”, es decir, la combinación de una incipiente cultura cinematográfica con los espectáculos públicos que habían imperado hasta la época como el teatro, la tauromaquia, el circo

²⁰ Oswaldo Osorio, *Salas de cine y cineclubes en Medellín: 1975-2020* (Medellín: Secretaría de Cultura Ciudadana de Medellín, 2020), 44.

²¹ Pierre Bourdieu, *Campo de poder, campo intelectual* (Quadrata Editorial: Buenos Aires, 2003).

²² Laurent Jullier y Jean-Marc Leveratto, *Cinéfilos y cinefilias* (Buenos Aires: La Marca Editora, 2012), 11.

²³ Germán Franco Díez, *Mirando solo a la tierra: cine y sociedad espectadora en Medellín (1900-1930)* (Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2013), 88.

o el boxeo, y la transformación de ciertas formas de socialización arraigadas a la cultura antioqueña como ir a la iglesia.²⁴

Es así como entre 1920 y 1970 se constituyeron elementos característicos del campo cinematográfico: la consolidación de un público popular en su mayoría y los inicios de la crítica cinematográfica en periódicos locales como *El Colombiano* y revistas de variedades como *Micro* (1940-1949);²⁵ la conformación de empresas nacionales de distribución como Cine Colombia y la llegada de extranjeras como Warner, MGM, entre otras, interesadas principalmente en el beneficio económico;²⁶ la adaptación y construcción de más de cincuenta teatros en el Valle de Aburrá; la censura moral y la formación de cine-foros impulsados por la iglesia católica y dirigidos por sus representantes, además de la formación de cineclubes dirigidos por agentes privados como el Cine-Club Medellín S.A, el Cine Club de Medellín, el Cine Club Universitario, el Cine Club Ukamau y la Cinemateca El Subterráneo; y una precaria producción local definida por tópicos como la reivindicación de la clase alta medellinense en *Bajo el cielo antioqueño* (1925) dirigida por Arturo Acevedo Vallarino y financiada por el magnate Gonzalo Mejía; epopeyas nacionalistas como *La canción de mi tierra* (1944) de Federico Katz, *Colombia linda* (1955) de Camilo Correa — producida por su empresa Procinal— y *Antioquia crisol de libertad* (1960) de Enock Roldán y Alejandro Kerk; *biopics* moralizantes como *Luz en la selva* (1956) y *El hijo de la choza* (1961) de Enock Roldán —producidas por su empresa Error Films— y melodramas lacrimógenos como *El llanto de un pueblo* (1965) de Enock Roldán.²⁷

En esta línea argumental, el desarrollo de un campo cinematográfico en Medellín hasta la década de 1970 tuvo relación con el campo cultural, intelectual, económico, político y religioso, y los agentes que participaron en dicha construcción variaron desde espectadores de distintos estratos sociales, intelectuales, críticos de cine, instituciones religiosas, productoras, distribuidoras y magnates con alto capital económico. Esto quiere decir que la interacción en el campo cinematográfico dependió en gran medida de la acumulación de capitales específicos que contribuyeron a la reproducción del campo a través de un *habitus* que se enmarcó, para esta época,

²⁴ Díez, *Mirando solo a la tierra*, 96-97

²⁵ Díez, *Mirando solo a la tierra*, 129.

²⁶ Las proyecciones que generaban mayor beneficio a las productoras provenían de Estados Unidos, México y Argentina, ocasionalmente de Francia, Italia y Alemania, mientras que el cine nacional normalmente dejaba pérdidas. Hernando Martínez Pardo, *Historia del cine colombiano* (Bogotá: Editorial Guadalupe, 1978), 131.

²⁷ Edda Pilar Duque Isaza, “(Casi) Cien años del cine en Medellín”, *Revista Universidad Pontificia Bolivariana* 44 n° 140 (1996): 92-95.

en agentes con posiciones muy variadas en el espacio social, es decir, con un estrato social medio, medio-alto y alto, con estatus de empresa o institución y una mayoría de público popular.

1.3 Cineclubes y formación del *habitus*

La formación de cineclubes en Medellín en la segunda mitad del siglo XX se debió a las dificultades que la censura oficial y la censura moral aplicaron a la exhibición y distribución de cierto tipo de películas que no cumplieran una función moral o educativa/nacionalista, pero también a las limitaciones que los circuitos de distribución comercial les impusieron a las pequeñas distribuidoras de cine poco comercial. De este modo, los cineclubes se presentaron como una alternativa para adquirir capital cinematográfico proveniente de la cultura libre, al contrario de las instituciones oficialistas que implantaron el capital de la cultura legítima.

Camilo Correa fue uno de los personajes que más contribuyó a la construcción de un campo cinematográfico en la ciudad,²⁸ sin embargo, tuvo un desafortunado encuentro con la censura moral cuando fundó el Cine Club Medellín S.A (1951) y se vio forzado a clausurarlo dos meses después debido a la presión de las autoridades católicas encargadas de la vigilancia del cine.²⁹ Pero las actividades de la iglesia no se limitaron a ejercer la censura, ya que también competía con los cineclubes por la educación de los espectadores a través de distintas estrategias: “la curia publicó boletines informativos, creó el Secretariado Arquidiocesano de Cine en 1949 e implementó el Cine Foro Católico en 1952, el cual estuvo bajo la dirección del presbítero Jaime Serna (Dr. Humberto Bronx).”³⁰

Con una perspectiva diferente, Alberto Aguirre fundó el Cine Club de Medellín en 1956, inspirado en el modelo francés y se erigió, ante las autoridades estatales y religiosas, como un club privado. Para ser socio había que inscribirse, pagar una cuota de afiliación y una cuota mensual que le daba el derecho al afiliado a dos boletas por función.³¹ El carácter de club privado permitió

²⁸ Fundó las empresas Pelco (Películas Colombianas), Procinal (Promotora Cinematográfica Nacional), Acdeya (Agencia de Espectáculos y Artistas), y la Escuela de Cine Colombiano. Andrés Villegas Vélez y Santiago Alarcón Tobón, “Procesos y disputas en la formación del espectador: Censura moral y cinefilia en Medellín, 1945-1958” *Historia crítica* n°79 (2021): 83.

²⁹ Villegas y Alarcón, “Procesos y disputas en la formación del espectador”, 87-88.

³⁰ Villegas y Alarcón, “Procesos y disputas en la formación del espectador”, 82.

³¹ Osorio, *Salas de cine y cineclubes en Medellín*, 130.

al cineclub eludir la censura y emitir filmes que estaban prohibidos,³² incluso muchos de ellos estaban listados en el *Índice moral de películas* (1953-1956) de Humberto Bronx.³³

Pero la agenda del Cine Club de Medellín alcanzó un carácter más amplio debido a la figura de Alberto Aguirre y el papel que jugó en el campo cultural de Medellín. La Librería Aguirre era el lugar alrededor del cual se congregaban, atraídos por la literatura prohibida por la iglesia católica y la biblioteca de cine más completa de la ciudad, algunos grupos de intelectuales y los miembros del cineclub. La ideología de izquierda que profesaban muchos afiliados tuvo efecto en los foros post-función, por lo cual, el debate politizado entre las décadas de 1960 y 1970 se adhirió al campo cinematográfico y se materializó en varios artículos de la revista de cine *Cuadro*.³⁴

Aunque en términos específicamente cinematográficos uno de los elementos que más contribuyó a la constitución del campo a través del cineclubismo fue la rebelión contra los circuitos comerciales de distribución y exhibición. El Cine Club de Medellín planteó un antecedente que luego siguieron el Cine Club Universitario (1974) fundado por Álvaro Ramírez y el Cine Club Ukamau (1976) fundado por Álvaro Sanín e inspirado en la Película homónima del cineasta boliviano Jorge Sanjinés. Estos aplicaron la estrategia de alquilar películas en circuitos poco comerciales y pequeñas distribuidoras del país —como Mundo Filmes— que manejaban una gran cantidad de cine independiente y cine arte.³⁵ En un principio ambos cineclubes usaron el esquema del Cine Club de Medellín, sin embargo, el modelo tomó un giro hacia las salas de arte y ensayo que empezaron a proliferar en Europa occidental y en Estados Unidos,³⁶ en ese sentido, como no aplicaron la estrategia de un club privado ni la discusión post-función que establecía el estatus de cineclub, fueron un blanco más visible para la censura oficial y moral.

En esa misma línea funcionó la Cinemateca El Subterráneo, fundada en 1975 por Francisco Espinal y Jorge Farberoff, quienes se habían formado en el Cine Club de Medellín. Con esa experiencia, aprovecharon el *habitus* que los cineclubes habían implantado en distintos agentes de la ciudad y mantuvieron una programación permanente de cine independiente, cine de autor y cine arte a partir de 1975 mientras estuvieron instalados en la sede del teatro parroquial de El Poblado,

³² Víctor Bustamante, “El mundo del cine y los cineclubes de Medellín: Orlando Mora”, Medellín, 2018 (60 min.), <https://bit.ly/3V9GILQ>

³³ Humberto Bronx, *Índice moral de películas: Octubre de 1953 enero de 1956* (Medellín: Ediciones Pérez, 1956).

³⁴ Bustamante, “El mundo del cine y los cineclubes de Medellín: Orlando Mora”.

³⁵ Bustamante, “El mundo del cine y los cineclubes de Medellín: Orlando Mora”.

³⁶ Viviana Escorcía Cardona, “Antecedentes del cine clubismo como programa pionero a nivel mundial en formación de público cinematográfico”, *Revista Luciérnaga Audiovisual* 1.1 (2017): 21-22.

y entre 1982 y 1989 cuando la sede se trasladó a los bajos del edificio Suramericana.³⁷ Pero la contribución más importante de El Subterráneo fue plantar el antecedente de la producción independiente en la ciudad en 1979 y 1980 con dos Festivales de Súper 8, es decir, una competencia de filmes de realización local rodados en película de 8mm que le permitió a los autores más versatilidad con menos recursos.³⁸ De este modo, El subterráneo no solo ayudó a formar a los cinéfilos de la ciudad como espectadores sino también como realizadores.³⁹

Alrededor de la Librería Aguirre, el Cine Club de Medellín, el Cine Club Universitario, el Cine Club Ukamau y la Cinemateca El Subterráneo, los agentes acumularon capital cultural y social que en esa época no se encontraba en las instancias de consagración locales de la cultura legítima, sino que se adquirió a través del consumo de la cultura libre.⁴⁰ Esto implicó que el campo cinematográfico tomase una forma más amplia, ya que más agentes participaron en el juego de acumulación de capital, por ende, con un campo cinematográfico en formación creciente y la construcción incipiente de un *habitus*, las prácticas sociales relacionadas con el cine de Medellín se hicieron más fecundas.

1.4 El recorrido de los directores y marcadores de identidad

Ya se habló anteriormente sobre la acumulación de capital en relación con la construcción del campo cinematográfico en Medellín, no obstante, no se trató a fondo la obtención de capital en individuos específicos. En primera instancia, los modos de adquisición de capital están condicionados por el origen social, en cuyo caso hay diferentes formas de acumularlo, ya sea heredado o adquirido, según la posición que los agentes ocupan en el espacio social.⁴¹

En el caso Leonel Gallego, director y productor de televisión, su primer contacto con el cine fue cuando Cine Colombia llevó un proyector y algunas latas con películas de 16 mm al teatro parroquial de Tarso, Antioquia, durante su época de monaguillo. Este recibió capacitación para operarlo y durante las proyecciones conoció el cine de Gene Autry, el cine mexicano y del oeste

³⁷ Boletín Cinemateca El Subterráneo, “Programación” (julio de 1975 a septiembre de 1984), Archivo Biblioteca Pública Piloto (ABPP), Sala Antioquia.

³⁸ Boletín Cinemateca El Subterráneo “Boletín informativo” (abril de 1979), Archivo Biblioteca Pública Piloto (ABPP), Sala Antioquia, 12-15.

³⁹ Oscar Mario Estrada, “La película de Pacholo”, Medellín, 2008 (28 min.), <https://bit.ly/49LHnaW>

⁴⁰ Bourdieu, *La distinción*, 22.

⁴¹ Bourdieu, *La distinción*, 74.

estadounidense de la década de 1960. Cuando Gallego se mudó a la ciudad, ingresó al Seminario Claretiano de la Estrella donde conoció a Luis Alberto Álvarez y posteriormente ingresó como socio al Cine Club de Medellín, donde se acercó brevemente al cine de autor.⁴²

En la década de 1970 Gallego ingresó a estudiar periodismo en la Facultad de Comunicación de la Universidad de Antioquia, el único lugar en Medellín donde se podía acceder formalmente a la educación multimedial. Allí, Gallego se interesó por la historia de la colonización antioqueña, el proceso de industrialización y de apertura al progreso y la modernización.⁴³ En ese camino empezó a reconocer la historia del departamento, se vinculó con una idea decimonónica de ser paísa de larga data en la producción cultural local y la combinó con una identidad relacionada con el *western* adquirida durante su infancia. Este modelo fue el que se representó en *El tren de los pioneros* y donde se puede identificar la apertura de caminos, el trabajo duro, la austeridad y el esfuerzo como marcadores de identidad.

A diferencia de Gallego, Sergio García no tuvo un acercamiento tan temprano con el cine, aunque heredó de sus padres un capital cultural muy variado. Su condición social era de clase media-alta, y su familia tenía una relación muy estrecha con las artes gracias al padre, músico y pintor, razón por la cual él y sus hermanos empezaron a formarse en grupos científicos, de teatro, pintura, y música. En la década de 1970, García acumuló un capital cultural muy específico, pues asistió a la Cinemateca El Subterráneo donde conoció el modelo de las salas de arte y ensayo e hizo parte de muchos movimientos culturales y políticos de la ciudad. Pero en 1977, mientras trabajaba en Aerolíneas Centrales de Colombia (ACES), la Asociación Internacional de Transporte Aéreo (IATA) le otorgó un pasaje de avión para viajar a Europa.⁴⁴

García se mudó a Francia, durante su estadía recorrió los espacios del campo universitario y acumuló un capital cultural muy especializado. Estudió en la Universidad de París 8 en las clases de Gilles Delleuze, luego, estudió en la Escuela Nacional de Cinematografía Louis Lumière con su hermano Sergio, y paralelo a esta escuela asistió a la *Sorbonne-Nouvelle* a clase de cine italiano, al *Collège de France* a las clases de Michel Foucault y al Museo del Hombre a sesiones de cine etnográfico con Jean Rouch. En 1978, en París, vio la proyección de *Agarrando Pueblo* (1977) de

⁴² TeleAntioquia, “De Memoria: La tierra, los animales y el hombre, entrevista a Leonel Gallego”, Medellín, 2020 (24 min.), <https://bit.ly/3PaCLCR>

⁴³ Carlos Eduardo Henao, “Noche o niebla: Entrevista a Leonel Gallego”, *Arcadia Va al Cine* n°14-15 (1986): 36.

⁴⁴ Cinemateca de Medellín, “Cita con los directores antioqueños: Diego García”, Medellín, 2020 (127 min.), <https://bit.ly/4c5ApyO>

Carlos Mayolo y Luis Ospina, y comprendió que en Colombia se hacía un cine diferente que se estaba esparciendo por el mundo.⁴⁵

En 1981, García obtuvo experiencia del cine experimental, el multimedia interactivo, el performance y los esquemas de narración no lineal que lo ayudaron a explorar la dramaturgia del espacio. En el año 1983 ganó un concurso de tecnologías interactivas y con el dinero del premio compró película virgen de 16mm para viajar a Medellín a producir cine por su cuenta. Cuando partió dejó una ciudad casi provincial y a su regreso encontró un territorio en caos. Este panorama lo impulsó a trazar un viaje por la ciudad con la dramaturgia del espacio como recurso fílmico: el desarrollo del espacio, en vez del desarrollo del personaje le permitió develar la afrodescendencia, la añoranza por el pasado y el desarraigo como marcadores de identidad.⁴⁶

Víctor Gaviria, en cambio, accedió a un capital cultural heredado a través de los objetos que había en su casa: la biblioteca, el mapamundi, la máquina de escribir, y la grabadora de su hermano mayor Juan Carlos, y un capital literario transmitido por los relatos costumbristas de su padre.⁴⁷ En el colegio, Gaviria accedió a la cultura legítima a través de algunos profesores, pero otros docentes y algunos compañeros también le inculcaron el capital de la cultura libre por medio de los escritores del Boom Latinoamericano, los estudios políticos, las ciencias sociales, la filosofía y la literatura europea y estadounidense.⁴⁸

A finales de la década de 1960 e inicios de 1970, Gracias a su hermano Juan Guillermo, Gaviria acumuló un capital cultural muy especializado, se unió a grupos de estudios políticos formados alrededor de la obra de Estanislao Zuleta de ideología marxista y vinculados con la Universidad Nacional y la Universidad de Antioquia. En esta, ingresó a estudiar psicología y gracias a su hermano Juan Guillermo conoció a Elkin Ramírez y la revista de poesía *Acuarimántima*. Ramírez revisó su trabajo literario y en 1977 lo hizo parte del equipo de redacción a la vez que publicaba sus poemas en la revista.⁴⁹

Gaviria escogió la literatura como profesión y abandonó la universidad. Al mismo tiempo empezó a acumular capital cinematográfico de forma autodidacta e inclinar su balanza profesional hacia el cine, en primera instancia, con la crítica que Luis Alberto Álvarez escribía para *El*

⁴⁵ Cinemateca de Medellín, “Cita con los directores antioqueños: Diego García”.

⁴⁶ Cinemateca de Medellín, “Cita con los directores antioqueños: Diego García”.

⁴⁷ TeleAntioquia, “Capítulo aparte: Víctor Gaviria”, Rio Negro, 2020 (48 min.), <https://bit.ly/49lj4dS>

⁴⁸ Susana Turbay Botero, “Victor Gaviria: Los años de formación y el joven poeta”, *Quirón Revista de estudiantes de Historia* 5 n°11 (2019): 14-15.

⁴⁹ Turbay, “Victor Gaviria”, 19-20.

Colombiano, con quien posteriormente tuvo una estrecha relación y luego con las proyecciones del Subterráneo en la sede de El Poblado, donde conoció muchas películas que no circulaban en los circuitos comerciales. El esquema de culto al autor representativo de la cinemateca impulsó a Gaviria a escribir y dirigir cine, y entre 1979 y 1980 ganó los dos Festivales de Super 8 del Subterráneo con los cortometrajes *La lupa del fin del mundo* (1979) y *Buscando Tréboles* (1980).⁵⁰

Entre 1979 y 1986 Víctor Gaviria hizo cuatro cortometrajes en súper 8, tres en 16mm y uno en video 3/4 para TeleAntioquia. Durante la producción de *Los habitantes de la noche* (1983), *La vieja guardia* (1984), *Que pase el aserrador* (1985) y *Los músicos* (1986), empezó a aplicar el método de los actores naturales debido a la escasez de actores de cine en la ciudad e inspirado por el curso que dictó el director de cine José Luis Borau sobre dirección de actores, en Cali.⁵¹ En la década de 1980 Gaviria ya había concebido un estilo cinematográfico propio, el cual se concretó al aplicar la influencia de los relatos de John Steinbeck, de José Manuel Arango, Helí Ramírez y autores nadaístas como Gonzalo Arango y William Agudelo.⁵² La narrativa de estos autores lo llevó a incursionar en una ciudad oculta: la vida de las comunas, los barrios, el crimen, los camajanes, la violencia y la drogadicción. De este modo, Gaviria reconoció a la juventud, lo contestatario, lo marginal y la criminalidad como marcadores de identidad encuadrados en la frontera con la “otredad”.

La acumulación de distintos capitales, la formación de un *habitus* y la construcción parcial del campo cinematográfico durante la segunda mitad del siglo XX en Medellín, advierte la puesta en escena de prácticas culturales que están condicionadas por diversos elementos provenientes de lugares y culturas distintos. Como productores y distribuidores de la cultura occidental, Estados Unidos y Europa cumplieron un papel importante en el desarrollo de la modernidad cultural de Medellín, no obstante, la multiculturalidad latinoamericana concedió los fundamentos del sincretismo al campo cinematográfico antioqueño para forjar y representar la multiplicidad y la heterogeneidad de algunos marcadores de identidad. El movimiento modernista brasileño de los años veinte, a través de Oswald de Andrade, sentó las bases de la “antropofagia cultural” como práctica artística “que fuera a la vez nacionalista, moderna, multicultural y placentera”.⁵³ Esta consistía en devorar los productos culturales importados de las potencias coloniales, digerirlos y

⁵⁰ TeleAntioquia, “Capítulo aparte: Víctor Gaviria.

⁵¹ Entrevista de Tulia Camacho Chernick a Víctor Gaviria, Medellín, 17 de julio de 2019.

⁵² TeleAntioquia, “Capítulo aparte: Víctor Gaviria.

⁵³ Shohat y Stam, *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*, 299.

devolverlos al colonizador totalmente transformados.⁵⁴ Es así como al acceder a las “re-narraciones de la identidad que se sirven de la enorme carga simbólica que significa que América fuese construida imaginariamente como una *Canibalia*: un vasto espacio geográfico y cultural marcado con la imagen del monstruo americano comedor de carne humana o, a veces, imaginada como cuerpo fragmentado y devorado por el colonialismo”,⁵⁵ permitió a autores del campo cinematográfico de Medellín exponer sus creaciones en un proceso de devorar la cultura como expresión diversa y heterogénea de identidad y creación, para manifestar elementos que evocaron y negaron lo antioqueño al mismo tiempo, develando las contradicciones en la construcción de un discurso identitario oficial.

2 Discurso geográfico y cine: el territorio como constructor de identidad

Las formas de construir marcadores de identidad se conjugan a través de esquemas narrativos que configuran las formas en que una sociedad se piensa a sí misma. Hayden White en su obra *Metahistoria: La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*, plantea la teoría de los tropos en función de “caracterizar los modos dominantes del pensamiento histórico que tomaron forma en Europa en el siglo XIX”.⁵⁶ Los tropos permiten concebir la historia como una serie de acontecimientos a través de una estructura argumental que la hace comprensible, de este modo, una sociedad, una nación, una región, se constituye como “una unidad ficticia impuesta en un conjunto de individuos.”⁵⁷

Autores como Benedict Anderson y Ernest Gellner plantean los orígenes de la invención de la nación a través de esquemas discursivos que permiten la aglomeración de individuos alrededor de narraciones unificadoras. La novela y el periódico a finales del siglo XVIII en Anderson y la exoeducación y la alfabetización en Gellner se constituyen como medios para la construcción de una identidad nacional.⁵⁸ Dentro de estos esquemas discursivos el territorio funciona como aglutinador de los agentes a través de las formas en que este es nombrado y

⁵⁴ Shohat y Stam, *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*, 300.

⁵⁵ Jáuregui, *Canibalia*, 16.

⁵⁶ Hayden White, *Metahistoria: La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX* (México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1992), 47.

⁵⁷ Shohat y Stam, *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*, 117.

⁵⁸ Simón Puerta Domínguez, *Cine y nación: Negociación, construcción y representación identitaria en Colombia* (Medellín: Fondo editorial FCSH, Facultad de Ciencias Sociales y humanas de la Universidad de Antioquia, 2015), 30.

reconocido, por lo tanto, se contienen los elementos de una historia que va más allá de la conciencia del individuo y toma la forma de “comunidad imaginada.”⁵⁹

En el territorio antioqueño se usó la noción de “raza paisa” como formación discursiva para configurar la intención de una identidad homogénea.⁶⁰ En términos geográficos, el afán por la identificación del territorio y su instrumentalización estuvo presente en Antioquia desde la época de la independencia por medio de la empresa colonizadora. Posteriormente, a finales del siglo XIX y en adelante, la actividad de los intelectuales en la prensa y en círculos artístico-literarios articuló una narrativa geográfica en función de modelos conmemorativos, celebratorios y pedagógicos.⁶¹

Escritores como Tomás Carrasquilla, Emiro Kastos, y pintores como Francisco Antonio Cano, se apropiaron de elementos del paisaje como la montaña y el río con la intención de trazar una narrativa unificadora del ser antioqueño. No obstante, debe tenerse en cuenta que toda construcción de identidad implica un proceso de exclusión,⁶² pues el mito de “la raza paisa” se configuró a través de la negación de la diversidad, como consecuencia, surgieron grupos de intelectuales que desvelaron esas otras identidades antioqueñas. En el campo intelectual de Medellín en el siglo XX: Fernando González, Alberto Aguirre, Fernando Vallejo, León Zuleta, Fernando Botero y el movimiento Nadaísta, le dieron la espalda a los paisajes idílicos del campo para visibilizar la experiencia de los lugares marginales en lo urbano.

A través de prácticas narrativas territoriales, los marcadores de identidad antioqueña se configuraron por medio de la pretensión de homogeneidad en la primera mitad del siglo XX, y los movimientos intelectuales disidentes y la reivindicación de lo marginal en la segunda mitad. En la década de 1980 no solo la literatura y la pintura contribuyeron a la construcción heterogénea del ser antioqueño, el cine también ayudó a configurar, por medio del territorio, la complejidad de la memoria colectiva local.

2.1 La geografía provinciana en *El tren de los pioneros*

⁵⁹ Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo* (México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1995), 75.

⁶⁰ Julián Naranjo, “Mito de la ‘raza paisa’ o la construcción de una identidad”, *Humanidades Populares* 6 n°8 (2016): 32.

⁶¹ Zuluaga, *Qué es ser antioqueño*, 49.

⁶² Naranjo, “Mito de la raza paisa”, 32.

La película *El tren de los pioneros* fue dirigida por Leonel Gallego y producida por Maya Televisión, Instituto para el Desarrollo de Antioquia (IDEA), Ferrocarriles Nacionales de Colombia y la Compañía de Fomento Cinematográfico de Colombia (Focine). Esta última funcionó entre 1978 y 1992 como un órgano estatal que tuvo la intención de aumentar la producción cinematográfica del país. En un primer momento cumplió el papel de entidad financiadora, pero debido a la dificultad de recaudar el dinero de las producciones, su funcionamiento se adaptó al esquema de la coproducción y la producción de cine para televisión,⁶³ en el cual el guion de Gallego ganó una convocatoria para largometraje. Elementos como la colonización antioqueña, la política en Antioquia y la industria⁶⁴ eran tópicos atractivos para una institución que tenía como función producir cine de factura nacional a través de formatos narrativos que promovieran una identidad homogénea, es decir, una unidad ficcional construida por medio de la apropiación del territorio provincial de la Antioquia del siglo XIX y la reivindicación del mito de la “raza paisa”.

El filme relata algunos de los hechos sobre “la construcción del ferrocarril de Antioquia desde sus inicios como proyecto en 1874 hasta la construcción del Túnel de la Quebra en 1929.”⁶⁵ La narración hace énfasis en la hostilidad del territorio en la ruta del río Nare que conectaba con el río Magdalena y lo complicado que resultaba usar esta vía en función del transporte de todo tipo de elementos para el comercio y las maquinarias de la modernización. Se presenta al Ingeniero cubano Francisco Javier Cisneros y al presidente del Estado Soberano de Antioquia (1873-1877) Recaredo de Villa, durante las negociaciones del proyecto de construcción del Ferrocarril de Antioquia y cómo este se guió a través del Río Nus. Posteriormente se representa la exploración de la selva de la Malena en Puerto Berrio.

Esta última escena se basó en el testimonio de Cipriano Tobón,⁶⁶ un peón de Medellín que acompañó a Cisneros en la incursión de la Malena. Según Tobón, la exploración de la selva duró aproximadamente 15 días y se sintetizó en media hora de película, mientras que los 55 años que pasaron entre la construcción del viaducto desde Puerto Berrio a Medellín, las guerras civiles, el trasfondo político y la construcción del túnel de la quebra se resumieron en solo 30 minutos. Este particular tratamiento de los acontecimientos advierte hacia donde se dirigía la narración.

⁶³ Pedro Adrián Zuluaga, “Ficción televisiva y ficción cinematográfica: ¿dos orillas de un mismo río?”, *Cuadernos de cine colombiano: Cine y televisión* n°25 (2016): 84.

⁶⁴ Carlos Eduardo Henao, “Noche o niebla”, 36.

⁶⁵ María del Mar Jane F., “El tren de los pioneros... Érase una vez en Antioquia”, *El Colombiano* (Medellín) 17 de febrero de 1985: 9c.

⁶⁶ Gabriel Latorre, *Francisco Javier Cisneros y el ferrocarril de Antioquia* (1924) 10-17, <https://bit.ly/3ThwbvI>

Un esquema narrativo de este tipo evidencia la influencia del cine de Hollywood en la formación del autor. Un elemento fundamental en el modelo del *western* es el territorio representado a través de una división dual entre una tierra siniestra y agreste y un hermoso jardín. El colonizador suprime el primero para dar paso al segundo y en el *western* esto se muestra por medio de un “terreno desértico y seco [que] sirve como decorado del escenario vacío en el que se ha de desarrollar una obra de teatro de fantasías expansionistas”.⁶⁷ El tropo del territorio agreste sometido a los intereses de la modernización en el cine del oeste estadounidense, se trasladó a las selvas de Antioquia para exaltar el sentimiento histórico, tomando como base el relato épico y la ficción colonizadora del testimonio de Cipriano Tobón.⁶⁸

En este punto se hace necesario manifestar “el lugar desde donde se habla”⁶⁹ para comprender las intenciones de Gallego al realizar este filme. En 1986 la guerra entre narcotraficantes y Estado se había recrudecido hasta un punto de no retorno.⁷⁰ Antioquia en particular se encontraba en un proceso de desestructuración política y social, pues los valores que se habían construido en la transición entre el siglo XIX y el siglo XX alrededor de la modernización e industrialización, que tenía como máximos representantes a Tulio y Pedro Nel Ospina y a Carlos E. Restrepo⁷¹ ya no tenía cimientos. De este modo, en *El tren de los pioneros*, a través de una épica que exaltaba los valores del trabajo duro, el esfuerzo, la austeridad y la superación de un terreno agreste para dar paso al “progreso”, se configuró un retorno a las glorias del pasado con la intención de mantener vigente el relato homogeneizador de la identidad antioqueña.

2.2 La alusión a la frontera en *La balada del mar no visto*

La película *La balada del mar no visto* fue dirigida por Diego García Moreno y producida por su empresa Diego García Producciones, Noessi Productions y el Ministerio de Relaciones Exteriores de Francia. Esta no obtuvo financiación pública local, pues entidades e individuos relacionados con el campo cultural se negaron a invertir en un producto que presentaba una visión

⁶⁷ Shohat y Stam, *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*, 134-135.

⁶⁸ José Alejandro Cruz Giraldo, “Trabajo carcelario y vías de comunicación: la construcción del Camino Carretero y el Ferrocarril de Antioquia, 1871-1876” (Trabajo de grado para obtener el título de historiador, Universidad de Antioquia, 2021), 31-32.

⁶⁹ Michel De Certeau, *La escritura de la historia* (México D.F.: Universidad Iberoamericana, 1999), 81-82.

⁷⁰ Martín, *Medellín, tragedia y resurrección*, 181-182.

⁷¹ Para más información sobre la participación de estos personajes en la construcción de una identidad homogénea en Antioquia ver: Zuluaga, *Qué es ser antioqueño*, 76-77.

pesimista de la ciudad.⁷² Los antecedentes de la producción de cine en Antioquia siguieron un esquema argumental fundamentado en el modelo hollywoodense y la narrativa literaria, por lo tanto, *biopics* moralizantes, dramas burgueses y relatos de exaltación nacional presentaban una visión más aceptable para el imaginario audiovisual de la ciudad.

En Europa en las décadas de 1960 y 1970 dentro del Neorrealismo italiano, se gestó un método de realización disidente de los esquemas de narración del cine clásico. Pier Paolo Pasolini entendía “El cine como ‘semiótica de lo real’ (como *construcción* de un sistema de signos autoconscientes que sabotea lo verosímil mostrando su carácter ideológico)”;⁷³ es decir, un cine de poesía. Esta “semiótica de lo real” se construyó a través de metáforas en forma de imágenes significantes o im-signos que evocan la realidad que el autor quiere expresar.⁷⁴ En la misma línea, Federico Fellini aplicó la metáfora, tropo del lenguaje poético, como asociación por similitud,⁷⁵ es decir, elementos que son caracterizados en términos de semejanza con otros, a modo de analogía para describir, en vez de narrar, la realidad desde la percepción del autor.⁷⁶ El cine de poesía que subvirtió los esquemas de la narración lineal del cine clásico es visible en el filme de García.

El periodista Ronal Castañeda denomina *La balada del mar no visto* como una locura Felliniana, la metáfora de una ciudad sin mar y la añoranza incesante del mismo. En esta las “calles abandonadas, [las] comunas, el basurero de Moravia, [las] alcantarillas, [los] desechos del río, el Pedrero y bares del Centro”⁷⁷ evocan la decadencia de una ciudad que para 1977 aún se pensaba provincial.⁷⁸ Es cierto que en los siete años que García estuvo en el exterior, la urbe tuvo una metamorfosis bastante compleja, pero espacios representados en el filme como las zonas marginales del río Medellín y la montaña de basura entre las vías del tren y el río que, sería llamado el morro de Moravia, ya habían tenido complejas transformaciones en décadas anteriores. La participación de diferentes agentes como la Sociedad de Mejoras Públicas, ingenieros y arquitectos extranjeros en la canalización del río Medellín desde finales de siglo XIX hasta 1960, y la constante migración interna debido a la Violencia (1948-1964) y el empobrecimiento en los sectores rurales,

⁷² Cinemateca de Medellín, “Cita con los directores antioqueños: Diego García”.

⁷³ Eduardo Grüner, “Los soles de Pasolini (y sus mugres)”, *La Fuga*, 10, <https://bit.ly/4c7We0Y>

⁷⁴ Éric Rohmer y Pier Paolo Pasolini, *Cine de poesía contra cine de prosa* (Barcelona: Editorial Anagrama, 1970), 9.

⁷⁵ Paulino Viota, “Introducción al cine de Federico Fellini como arte de descripción”, Comunicación presentada en torno a la exposición “Fellini sueño y diseño” del Círculo de Bellas Artes, Madrid, España, 2017. <https://bit.ly/3Ts7xty>

⁷⁶ White, *Metahistoria*, 43.

⁷⁷ Ronal Castañeda, “Un cortometraje para ver la desesperanza de Medellín 36 años atrás”, *El Colombiano* (Medellín) 4 de diciembre de 2020, <https://bit.ly/3TrmmfT>

⁷⁸ Carlos Eduardo Henao, “Una búsqueda ritual: Entrevista a Diego García”, *Arcadia Va al Cine* n°14-15 (1986): 45.

provocaron movimientos urbanos inabarcables para una debilitada administración estatal. Es así como los procesos industriales funcionaron alrededor del río, contaminándolo, y el aumento de asentamientos informales en el centro histórico de la ciudad, posteriormente abandonado por las clases medias y medias-altas,⁷⁹ dejaba claro que solo las élites se beneficiaron del “progreso” urbano.

De este modo, cuando se observa en el filme de García la aparición de un personaje afrodescendiente con una canoa en la cabeza, buscando desesperadamente una salida hacia el mar, se puede sentir el desarraigo por una ciudad en la que ya no es posible reconocerse. Antes de que el río fuera un botadero de desechos varios, funcionaba como espacio de socialización, de abasto, de recreo y de transporte, pero su transformación en aguas negras dejó en evidencia que el furor modernizador estaba sometido a las necesidades sanitarias de los industriales.⁸⁰ Los asentamientos informales o tugurios también se convirtieron o se construyeron encima de vertederos de desechos. El Pedrero alrededor de la Plaza Cisneros y el morro de Moravia⁸¹ se configuraron en *La balada del mar no visto* como metáforas de la “modernización sin modernidad”⁸², de una identidad “progresista” que excluyó la diversidad, la afrodescendencia, el campesinado y los unificó con la basura. El resultado es la poética de la contradicción en una época de transición, una identidad dual que se disputa entre la añoranza por un pasado idílico y el desarraigo hacia un territorio que no es posible reconocer como propio.

⁷⁹ Martín, *Medellín, tragedia y resurrección*, 48.

⁸⁰ Jasón Betancur Hernández, “Intervención del río Medellín: la Sociedad de Mejoras Públicas y la administración municipal de Medellín, 1940-1956”, *HiSTOReLo: Revista de Historia Regional y Local* 4 n°8 (2012): 246-247.

⁸¹ Simón Murillo Melo, “Memorias desde el tugurio”, *Universo Centro*, 136, <https://bit.ly/3ToHlOq>

⁸² Consuelo Corredor Martínez, *Los límites de la modernidad* (CINEP: Bogotá, 1992), 54-55.

2.3 La ciudad liminal en *Rodrigo D no futuro*

La película *Rodrigo D no futuro* fue dirigida por Víctor Gaviria y producida por Producciones Tiempos Modernos, Fotoclub 76 y Focine. Esta última lanzó el Concurso Nacional de Guiones en 1986, y lo ganó el primer guion de *Rodrigo D*, el cual se estructuró alrededor de las consecuencias de la segunda y la tercera violencia, y un recorte de prensa que narraba la decisión de un joven de un barrio popular de quitarse la vida lanzándose desde un edificio.⁸³

El discurso fílmico de la violencia en Colombia se convirtió en un patrón de producción desde la década de 1960 con *El río de las tumbas* (1964) de Julio Luzardo; en la década de 1970 la Ley de sobreprecio⁸⁴ conllevó a la explotación del tropo de la tercera violencia, de donde surgió la película *Gamín* (1977) de Ciro Durán. Como consecuencia se acuñó el concepto pornomiseria a través de la crítica fílmica de *Agarrando pueblo* (1977) de Luis Ospina y Carlos Mayolo. Estos elementos se afianzaron en el campo cinematográfico nacional, conformando un corpus de películas que aludían a las violencias, pero dejaban mucho que desear en lo que a calidad cinematográfica se refería.⁸⁵ Sin embargo, el primer largometraje de Gaviria, a través de un estudio etnográfico de la comuna nororiental de Medellín, le dio una vuelta de tuerca a las formas de narrar la violencia en el cine de la ciudad.

La producción de *Rodrigo D* duró aproximadamente tres años, en 1986 Gaviria ya había adquirido un estilo basado en el lenguaje popular, ya que la poesía de Helí Ramírez en *La ausencia del descanso* (1975) le dio un panorama general del lenguaje de los camajanes, pero no es hasta que convivió con los “pistolocos” —como ellos mismos se hacían llamar— que pudo profundizar en lo que significaba ser joven, vivir en los cinturones de miseria y ser abandonado por las entidades estatales en la Medellín de la década de 1980.⁸⁶

Los cinturones de miseria funcionaron como un territorio donde se configuraron identidades muy diversas del ser antioqueño, pero que al mismo tiempo fueron excluidos del canon oficial. En la obra de José Luis Romero se puede advertir este proceso como consecuencia de una sociedad masificada y desintegrada socialmente en una “yuxtaposición de guetos comunicados y anó-

⁸³ Carlos Eduardo Henao y Augusto Bernal, “Alegoría de lo natural: Entrevista a Víctor Gaviria”, *Arcadia Va al Cine* n° 14-15 (1986): 14.

⁸⁴ Lisandro Duque Naranjo, “Tras y post-escena de las leyes de cine en Colombia”, *Cuadernos de cine colombiano: Instrumentos del Estado para el fomento del cine* 26 (2016): 35-36.

⁸⁵ Suárez, *Cinembargo Colombia*, 94-95.

⁸⁶ Entrevista de Tulia Camacho Chernick a Víctor Gaviria.

nicos”.⁸⁷ En Medellín, al igual que en muchas regiones de Colombia la masificación de las ciudades en la segunda mitad del siglo XX estaba relacionada con la migración interna, proceso que es muy bien representado en el filme de Gaviria al poner de manifiesto la estrecha relación entre lo rural y lo urbano en los paisajes del margen. Este choque entre las expectativas de los migrantes y las normas de la ciudad que se yuxtaponía con cada ola diaspórica, acentuaba la anomia,⁸⁸ pero también una identidad liminal, es decir, el sentimiento de no pertenecer, proceso que ponía de manifiesto la sensación de no futuro.

Tanto la anomia como la liminalidad incrustadas en esos barrios en proceso de consolidación, fueron interiorizados por los personajes de *Rodrigo D no futuro*: el movimiento punk londinense de la década de 1970 sintetizado en la canción *No future* de Sex Pistols fue adaptado por el movimiento punk de Medellín, y la euforia del narcotráfico impulsó a algunos jóvenes al inmediatismo y a las pocas expectativas de futuro. Estas expresiones se conjugaron en un rechazo de los modelos sociales establecidos y viceversa, en consecuencia, para estos agentes la ciudad “aparece como ‘más allá’, un lugar donde se puede ir a trabajar, a robar a recordar, incluso, a morir, pero al cual no se puede pertenecer.”⁸⁹ De este modo, identidades que iban en contra de todo como los grupos de “pistoleros” y los movimientos punk se tradujeron como paradigmas criminales y culturales, profundamente diferentes en sus modos de operar, pero en convergencia por los mismos procesos sociales y discursos oficiales que los designaron como “otros”.

Las distintas maneras en que los autores heredaron y adquirieron capital cultural específico, permite entender los modelos discursivos que estos escogieron para acercarse al territorio y reconocer las diversas formas de la construcción de la identidad cultural en Antioquia. Estos métodos narrativos, configurados a través de una base tropológica, dan cuenta de procesos que es más fácil aprehender a través de “las dimensiones simbólicas” del canibalismo: los modelos de colonización y construcción de comunidades imaginadas, las crisis identitarias debido a la euforia modernizadora y el rechazo de las identidades oficiales, se enmarca en cómo el “canibalismo llena de significado el tropo del consumo; en otras palabras, el consumo como tropo cultural, opera en

⁸⁷ José Luis Romero, *Latinoamérica: Las ciudades y las ideas* (Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2001), 322.

⁸⁸ Romero, *Latinoamérica*, 336.

⁸⁹ Alejandro Bruzual, “El espectador asesinado. La incomunicación como estrategia discursiva”, *Imagen y Subalternidad: el cine de Víctor Gaviria. Objeto Visual. Cuadernos de Investigación de la Cinemateca Distrital de Venezuela* n°9 (2003): 67, citado en Suárez, *Cinembargo Colombia*, 108.

una amplia red de significantes entre los cuales está, en primer lugar, el canibalismo con sus diferentes cargas semánticas.”⁹⁰ Es así como se constituyen las distintas formas de ser antioqueño contempladas por los directores, pero no son las únicas, sino que en cada modo de representación, en cada forma de reconocer y nombrar el territorio, se encuentran las limitaciones procedentes de la posición de los agentes en el espacio social, sus motivaciones y sus pretensiones, por lo cual, la construcción de identidades culturales es un sesgo de los emblemas identitarios y marcadores de identidad que los representantes consideran adecuados.

3 Realidad social y cine: paralelismos y contradicciones en la construcción de marcadores de identidad

Durante la segunda mitad del siglo XX el modelo hegemónico de producción de cine — Hollywood— pone en evidencia un conflicto en términos de representación a través de tres dispositivos: el primero es el realismo, ya que la verosimilitud es un reclamo constante de la crítica y el público cuando una película no es, de una u otra manera, fiel a la realidad preexistente;⁹¹ el segundo es la aplicación de estereotipos, pues los distintos aspectos representativos de una comunidad en específico pueden ser recibidos como distorsiones, esto genera un descontento en los agentes aludidos y por extensión dentro de la crítica,⁹²; y el tercero es el uso del lenguaje, debido a que el esquema general de producción de la cinematografía hegemónica ha sido un cine de características literarias y teatrales cargado de estereotipos y distorsiones miméticas. Pero más allá del modelo narrativo que se aplicó como esquema homogeneizador de la producción global, es ideal centrar el análisis en las voces y los discursos que estas evocan, porque permite desvelar lógicas de consumo, las referencias implícitas de pertenencia a una comunidad, la intertextualidad e incluso la negación misma del discurso.⁹³

En América Latina gran parte de la producción de cine estuvo influenciada por métodos de realización contrapuestos, por un lado, el modelo del *western* y del cine mexicano de la Edad de oro y por otro los movimientos abarcados por el Nuevo Cine Latinoamericano. Los dos primeros

⁹⁰ Jáuregui, *Canibalia*, 796.

⁹¹ Shohat y Stam, *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*, 187-188.

⁹² Shohat y Stam, *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*, 199-200.

⁹³ Shohat y Stam, *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*, 213.

métodos contribuyeron en gran medida a la expansión de un esquema narrativo literario-teatral,⁹⁴ como ya se advirtió, el discurso del cine del oeste estadounidense alude a los tropos imperiales de expansión y colonización, estos son traducidos en esquemas duales de diferenciación por oposición para conformar relatos épicos con una marcada diferencia moral entre bien-mal, civilización-barbarie, etc. El cine mexicano de la Edad de oro contiene un discurso más ligado a la cultura popular, a través del melodrama se conecta el deseo de la masa de hacerse visible socialmente con el sentimiento de identidad nacional, no obstante, las políticas populistas latinoamericanas se apropiaron de este modelo en función de la formación de una cultura popular desde arriba, es decir, nacionalizar al pueblo sin otorgarle nacionalidad propiamente.⁹⁵

Mientras que los métodos del Nuevo Cine Latinoamericano, el *Cinema Novo Brasileiro*, el Tercer Cine Argentino, y movimientos menos estructurados como el Tercer Cine Colombiano plantearon nuevas formas de representación de la cultura popular con énfasis en la marginalidad, la “estética del hambre” y el cine de compromiso social.⁹⁶ Estos esquemas alternativos abrieron la oportunidad de que los cineastas mediaran por los “otros”, dieran voz a los sin voz, sin embargo, el acto de representar al “otro” se transformó en violencia epistémica al hacer visible un sujeto subalterno atravesado por la subjetividad del autor, es decir, la construcción del “otro” por asimilación.⁹⁷

El cine de Medellín de la década de 1980 recibió la influencia de estos modos de representación, en consecuencia, algunas realizaciones aludieron a marcadores de identidad atravesados por esquemas de mistificación de la cultura popular en función de modelos políticos de nacionalización; mientras que otras, con la intención de visibilizar una parte de la sociedad que había sido velada, corrieron el riesgo de caer en la asimilación del estereotipo debido a una mediación sesgada.

⁹⁴ Jesús Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y Hegemonía* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1991), 161.

⁹⁵ Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones*, 181.

⁹⁶ Paulo Antonio Paranaguá, *Tradición y modernidad en el cine de América Latina* (Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2003), 170-171.

⁹⁷ Gayatri Chakravorty Spivak, “¿Puede hablar el subalterno?”, *Revista Colombiana de Antropología* n°39 (2003): 336-337.

3.1 El discurso oficialista en *El tren de los pioneros*

El esquema narrativo de *El tren de los pioneros* logró emular, hasta cierto punto, el modelo del *western* para representar, a través de los tropos imperiales de expansión y colonización, uno de los hitos más característicos de la identidad cultural antioqueña: la construcción del Ferrocarril de Antioquia. De igual manera, pudo hacer efectivo el tropo de la mistificación popular del cine mexicano de la Edad de oro, aplicando los vínculos entre la tradición literaria y la cultura popular que ya existían desde principios del siglo XX en los cuentos de Tomás Carrasquilla y Emiro Kastos, el *Cancionero de Antioquia* (1927) de Antonio José “Ñito” Restrepo⁹⁸ y la biografía *Francisco Javier Cisneros y el Ferrocarril de Antioquia* (1924) de Gabriel Latorre —literato y miembro fundador de la Academia Antioqueña de Historia—.

Para realizar la escena más significativa de la película, que fue la incursión en la selva de la Malena, Gallego se basó en el testimonio de Cipriano Tobón, incluido en el texto de Gabriel Latorre mencionado atrás. Es posible pensar que usar una declaración de primera mano sobre la exploración en la selva le da mayor credibilidad al relato, no obstante, al profundizar en la fuente se encuentran inconsistencias que más que darle un carácter realista al filme, lo posiciona como una narración teatralizada con personajes estereotipados que destacan algunos marcadores de identidad del sujeto paisa homogeneizado. De este modo, la tergiversación mimética y el uso de estereotipos fueron herramientas fundamentales al momento de construir un discurso que llamaba a la unidad regional.

La descripción que hace Latorre de los inicios de la obra del Ferrocarril a través del testimonio de Tobón tiende a la inverosimilitud en algunos aspectos, pues según el historiador José Alejandro Cruz, no es posible rastrear a la mayoría de los personajes involucrados en la incursión de la Malena. El relato menciona a ocho personas incluido Tobón: “el Señor Cisneros, Pío Bermúdez y su mujer, Flora Castaño, ambos de Yolombó, de 55 a 60 años y veteranos monteadores. Los otros cinco eran Julián Parra, Aparicio Morales, de Medellín; Jenaro Álvarez y Rudesindo Arteaga, que así como los dos anteriores eran reclusos de Las Colonias”.⁹⁹ Sin embargo, Tobón no figura en la lista de peones fundadores del Ferrocarril, la información de Pío Bermúdez y Flora Castaño no existe más allá del testimonio citado y los cuatro reclusos de la Colonia Penal no

⁹⁸ Zuluaga, *Qué es ser antioqueño* 126.

⁹⁹ Latorre, “Francisco Javier Cisneros”, 10.

aparecen en los registros de reducción de pena en ninguno de los Boletines Oficiales del Estado Soberano de Antioquia entre 1873 y 1876.¹⁰⁰ Si bien lo más factible es que los personajes que acompañaron a Cisneros en la incursión de la Malena fueran ficticios, el territorio, el clima y las fechas nos son del todo erróneas, en consecuencia, se puede atribuir tal licencia a las capacidades estéticas e investigativas del autor, “Así, el testimonio de [Cipriano] Tobón puede ser considerado como un documento modificado, con adornos y detalles inventados, pero sobre un fondo verídico”.¹⁰¹

El relato usado por Latorre, por lo menos en términos de personajes, funcionó como modelo literario-teatral en la película de Gallego. Este aplicó los esquemas del *western* y el cine mexicano para difundir el discurso emprendedor y heroico de los colonizadores antioqueños por medio de tres dispositivos a modo de guía moral de la antioqueñidad: 1) La teatralización —La puesta en escena de la identidad, el cine enseñando al público a “ser antioqueño”—; 2) La degradación —para que el pueblo se reconozca en la representación se simula que la nacionalización está a su alcance, o sea, “se baja”—; y 3) la modernización —la actualización de los mitos, costumbres y moralidades al contexto presente.¹⁰²

Esto permitió que *El tren de los pioneros* se convirtiera en vehículo del oficialismo, ya que medios como *Semana*¹⁰³ y *El Colombiano*¹⁰⁴ exaltaron su función celebrativa, conmemorativa y pedagógica. En esta línea personajes como el campesino, el obrero e incluso el criminal en busca de redención, entre otras figuras, fueron usados para resaltar los marcadores de identidad de una cultura popular construida desde arriba. La imagen del arriero trabajador, masculino, austero, tosco y emprendedor fue sutilmente plasmada en el filme y proyectada en escenarios como el Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias (FICCI), con la intención de renovar —sin mucho éxito— la idea de unidad identitaria que la expansión de la economía del narcotráfico había disuelto durante la década de 1980.

¹⁰⁰ Cruz, “Trabajo carcelario y vías de comunicación”, 32-33.

¹⁰¹ Cruz, “Trabajo carcelario y vías de comunicación”, 34.

¹⁰² Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones*, 181.

¹⁰³ Revista *Semana*, “Tiempo de Triunfar”, *Revista Semana*, 27 de Julio de 1986, <https://bit.ly/3Tv1JQ4>

¹⁰⁴ Jane F., “El tren de los pioneros... Érase una vez en Antioquia”.

3.2 El discurso del autor en *La balada del mar no visto*

La balada del mar no visto ha sido asociada con la carnavalesca felliniana,¹⁰⁵ pero también contiene la transformación estructural que movimientos como el Neorrealismo Italiano, la *Nouvelle Vague* Francesa, el Nuevo Cine Alemán y el Surrealismo impulsaron en la segunda mitad del siglo XX, sin embargo, el Nuevo Cine Latinoamericano, cuyo fundador fue Fernando Birri, también proponía una renovación del lenguaje cinematográfico dirigido al cine de poesía, pero en el contexto del subdesarrollo y el compromiso social.

Los manifiestos audiovisuales de Birri: *Tire dié* (1956), *Los inundados* (1962) y *Org* (1978)¹⁰⁶ marcaron la línea de realización audiovisual que siguieron muchos cineastas en el subcontinente, incluyendo a Colombia. En la década de 1970 películas como *¿Qué es la democracia?* (1971) de Carlos Álvarez; *Planas* (1970) y *Chircales* (1972) de Jorge Silva y Marta Rodríguez; *Oiga vea* (1972) y *Agarrando pueblo* (1978) de Carlos Mayolo y Luis Ospina, fueron clasificadas bajo el signo del Tercer Cine Colombiano por Carlos Álvarez, es decir, un cine comprometido socialmente.¹⁰⁷ Estos filmes desafiaron las formas clásicas de narración cinematográfica en Colombia, al igual que la película episódica *Una tarde un lunes, Al día siguiente* y *Fin de semana* (1972) de Alberto Giraldo y Julio Luzardo, cuyos dos primeros episodios contienen una gran carga poética y surrealista. *La balada del mar no visto* también desafió los estándares del cine clásico, pero usando elementos de ambos esquemas de realización, un poco similar a las obras de Birri.

El *performance* y la dramaturgia del espacio como esquemas descriptivos en vez de narrativos¹⁰⁸ le permitieron a García hacer un escaneo de la Medellín que percibió al volver de Francia en 1983. Lugares que aparecen en la película como el morro de Moravia, la Plaza Cisneros, el Pedrero, el Bar Tiburón, se asocian con procesos sociales históricamente complejos y relacionados con la migración, la planeación urbana, la segregación racial y sus consecuencias, no obstante, al ser tratados con métodos del cine de poesía, es decir, la metáfora como relación por asociación, causó la incomprensión de la mayoría del público local, que la película tuviese mejor

¹⁰⁵ Julián David Correa, “Unas palabras sobre: Balada del mar no visto”, *Geografía virtual*, <https://bit.ly/3v5odxt>

¹⁰⁶ Fernando Birri, *Soñar con los ojos abiertos: Las treinta lecciones de Stanford* (Buenos Aires: Aguilar, 2007), 33, 44, 84.

¹⁰⁷ Carlos Álvarez, “El tercer cine colombiano”, *Cuadro* n°4 (1978): 51-52.

¹⁰⁸ Viota, “Introducción al cine de Federico Fellini como arte de descripción”.

recepción en los festivales de cine del extranjero¹⁰⁹ y que elementos que aludían a una identidad cultural antioqueña velada no fuesen leídos.

La personificación del racismo paisa en un personaje afrodescendiente sin historia; el desarraigo, la nostalgia y la añoranza en zonas que estaban a punto de desaparecer, parecían representar algunas comunidades que en la película fueron tratadas superficialmente. El personaje con la canoa que buscaba el mar fue interpretado por el Negro Billy (William Echeverri), cantor de Medellín y uno de los bastiones de la cultura afrodescendiente en la ciudad. Tuvo estrechas relaciones con el movimiento nadaísta y con la pianista Teresita Gómez, las cuales lo situaron en un lugar doblemente marginal, racial e intelectualmente. Tanto Billy como Gómez se sentían discriminados en los espacios que frecuentaban. La representación del Bar Tiburón no solo es una referencia a la narrativa marítima de la ciudad,¹¹⁰ sino también a las muchas veces que a Billy le negaron el servicio en bares y restaurantes.¹¹¹ De igual manera el ambiente de la música clásica que Gómez habitaba pertenecía a los “blancos”, por lo cual, los estereotipos raciales siempre la hacían sentir discriminada, incluso en su familia, cuando su madre adoptiva le decía: “«¿Vos por qué te relacionás con ese negro [Billy]?»; «mamá, yo soy negra»; «vos no sos negra, Teresita, vos no sos negra». Me decía que yo de necia me había tomado un frasco de tinta china, y que por eso se me había teñido la piel.”¹¹² La identidad pública de estos intelectuales afrodescendientes estuvo mediada por los prejuicios que la cultura paisa había racializado, por lo tanto, aunque tuvieran la capacidad de autorrepresentarse a través de la música, en algún momento necesitaron la intermediación de un “blanco” para ser reconocidos.

En la línea de la migración y el fracaso de la planificación urbana estatalizada, entre 1930 y 1960 cerca del centro y en el norte de la ciudad, se empezaron a asentar migrantes de distintas procedencias, en los sectores de la Iguañá y la Alpujarra, y alrededor del río y las vías del ferrocarril, pues la Plaza Cisneros y las zonas cercanas a la Terminal de Transportes del Norte, respectivamente, se convirtieron en puerto del desplazamiento intraurbano.¹¹³ En el filme de García el morro de Moravia es el punto culmen de la búsqueda del viajero, porque es donde descubre que

¹⁰⁹ Castañeda, “Un cortometraje para ver la desesperanza de Medellín 36 años atrás”.

¹¹⁰ Cinemateca de Medellín, “Cita con los directores antioqueños: Diego García”.

¹¹¹ Eduardo Escobar, “Alabaos para el Negro Billy (1935-2019)”, *Universo Centro*, 113, <https://bit.ly/3V3rIPD>

¹¹² Cristóbal Peláez González, “Yo soy un toro que merece ser indultao: Fragmento de una entrevista a Teresita Gómez”, *Agenda Cultural Alma Máter* n°298 (2022): 6.

¹¹³ Gustavo Andrés Álzate Quintero, “Intervención urbana en el antiguo Basurero Municipal de Medellín: una respuesta ineficaz al abandono estatal (1977-1986)”, *Estudios Políticos* n°44 (2014): 194.

no hay salida al mar en las aguas negras del río. No obstante, el monte de basura solo es la punta del *iceberg* de comunidades de migrantes, tugurios, asentamientos ilegales y movimientos populares que se estuvieron gestando en esa zona desde la década de 1950.

El corto documental *Misa colombiana* (1978) de Anne Fischel y Glenn MacNatt aborda con más profundidad el día a día de las familias del barrio Fidel Castro —posteriormente Moravia—, su relación de lucha popular junto al cura revolucionario Vicente Mejía, la construcción de tugurios en los terrenos baldíos alrededor y encima del Basurero Municipal —declarado oficialmente en 1977— y la supervivencia de decenas de familias sin empleo y sin visión clara de futuro gracias a la basura. Entre 1960 y 1983 se formó un espacio urbano no reglamentario constituido por los barrios Fidel Castro, Moravia, El Bosque, Llanitos, Los Llanos, Milán, La Playa y El Morro, algunos tenían conflictos entre sí, pero todos tenían formas de autorrepresentarse por medio de las distintas Juntas de Acción Comunal y en la mayoría de los casos con el apoyo de Vicente Mejía y el Grupo Golconda.¹¹⁴

La balada del mar no visto se constituyó como cine de autor, pues manifestó una visión que representaba una ciudad en la que García no se identificaba, la añoranza de un lugar que abandonó por seis años para estudiar cine en el extranjero y la aplicación de métodos del lenguaje cinematográfico de las vanguardias europeas y latinoamericanas en el contexto antioqueño, con un esquema poético, pero con una profundidad social de difícil lectura. Estrictamente, los marcadores de identidad que la película presenta están guiados por las percepciones del autor y veladas por metáforas, de este modo, se puede inferir que la afrodescendencia, la ruralidad, la añoranza por el pasado y el desarraigo son marcadores de identidad más ligados a la experiencia personal de García, pues las identidades de las comunidades, a las que se alude superficialmente en la película, están más relacionadas con la segregación, el abandono estatal, el apoyo mutuo y la resistencia popular.

¹¹⁴ Álzate, “Intervención urbana en el antiguo Basurero Municipal de Medellín”, 195-198.

3.3 El discurso marginal en *Rodrigo D no futuro*

En *Rodrigo D no futuro* “una de las preocupaciones centrales es la transformación de las dinámicas urbanas de Medellín como resultado de la economía del narcotráfico”¹¹⁵ a través de la mirada de jóvenes “pistolocos” y jóvenes punkeros, respectivamente. Como se apuntó antes, en Colombia se había formado una suerte de discurso fílmico de la violencia, acrecentado por la Ley del sobreprecio en la década de 1970. En este contexto la profundidad narrativa y el compromiso social del Tercer Cine Colombiano se fue difuminando, pues “la miseria se convirtió en tema impactante y, por lo tanto, en mercancía finalmente vendible”.¹¹⁶ Sin embargo, el filme de Gaviria en 1989 había superado lo que Luis Ospina y Carlos Mayolo en el estreno de *Agarrando pueblo* en 1978, denominaron cine “miserabilista” o “porno-miseria”.

El cine de Gaviria no solo trascendió el esquema de explotación que la Ley de sobreprecio había impulsado, sino también el modelo cinematográfico que Bogotá quería imponer como paradigma del cine nacional: “el nietorroísmo” o “benjumeísmo” y el melodrama lacrimógeno.¹¹⁷ *Rodrigo D no futuro* adquirió una estética y una narrativa propias, “porque el método [...] elabora precisamente la densidad cultural de los Lenguajes y hablas populares, y la película se convierte en el lugar imaginario de su enunciación.”¹¹⁸ En esta medida, el “parlache” empleado por los jóvenes de las comunas de Medellín, se configuró como vehículo de identificación subalterna y en estrategia estética que le permitió al director plantear el lenguaje “como una parte orgánica tanto de los personajes como de las convulsiones de la ciudad”.¹¹⁹

En el manifiesto que Gaviria construyó junto a Luis Alberto Álvarez: *Las latas en el fondo del río* (1982) se constituyó el esquema que el autor aplicaría en sus filmes desde la década de 1980. El uso del espacio *in situ* como elemento orgánico de la narración, la participación de actores naturales involucrados de forma cercana a las situaciones de violencia y a la vida marginal mostradas en las películas y la no alteración del lenguaje de los agentes involucrados,¹²⁰ le permitió

¹¹⁵ Suárez, *Cinembrago Colombia*, 98.

¹¹⁶ Carlos Mayolo y Luis Ospina, *¿Qué es la porno-miseria?* (1978), <https://bit.ly/3T8nTWO>

¹¹⁷ Luis Alberto Álvarez y Víctor Gaviria, “Las latas en el fondo del río: El cine visto desde la provincia”, *Cine* n°8 (1992) 5-6.

¹¹⁸ Geoffrey Kantaris, “El cine urbano y la tercera violencia colombiana”, en *XII Cátedra Anual de Historia Ernesto Restrepo Tirado: Versiones, subversiones y representaciones del cine colombiano. Investigaciones recientes*, ed. Pedro Adrián Zuluaga. (Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 2008), 123.

¹¹⁹ Suárez, *Cinembrago Colombia*, 99.

¹²⁰ Suárez, *Cinembrago Colombia*, 99.

al director representar marcadores de identidad de grupos adscritos a realidades convulsas y negados por los cánones oficiales del ser antioqueño.

El documental *Cuando llega la muerte* (1988) de Pilar Mejía y Javier Quintero, permite ver la evolución del rodaje de *Rodrigo D no futuro* y dilucidar el compromiso que tenía el autor de representar las identidades de los jóvenes de los barrios marginales, explorando algunas de las alternativas de vida que estos escogieron, por un lado, ser “pistolocos” y por otro, ser punkeros. Estas dos formas de subalternidad se desarrollaron, a ojos de Gaviria, como un rechazo de la sociedad de consumo, por parte de los “pistolocos a través de la fugacidad de la vida y por parte de los punkeros, la negación total del sistema consumista que los excluía y que no los representaba.

En el documental *Yo te tumbo tú me tumbas* (1990) que la televisión alemana le encargó a Gaviria, se accede más en profundidad a la vida y a la personalidad de cada uno de los jóvenes “pistolocos” que colaboraron en *Rodrigo D no futuro*, desde los actores, hasta los colaboradores y co-guionistas que fueron encarcelados o asesinados durante el rodaje. Esta línea de comparación entre largometraje argumental y documental permite dilucidar los paralelismos entre la realidad diaria de los “pistolocos”, sus amigos, sus familiares y sus enemigos, haciendo énfasis en marcadores de identidad como la fugacidad de la vida, el consumo llevado a su último extremo, la camaradería y el lenguaje cifrado.

No obstante, es necesario hacer énfasis en que los jóvenes punkeros representados en el filme y los punkeros y metaleros que hacían parte del movimiento cultural Subterráneo parecían ser grupos totalmente diferenciados, pues en el tercer número del fanzine *Nueva Fuerza* editado por Yaneth Alzate, se hace una fuerte crítica a la forma en que se retrató a los punkeros y sus espacios de socialización, entre ellos las terrazas de las casas, donde ensayaban y se hacían algunos conciertos. La editora hace énfasis en el uso de la música punk y metal como simple relleno sin profundidad y que “los realizadores de la película cometen el grave error de MEZCLAR el ambiente de nosotros [punkeros y metaleros] con el de un grupo de individuos dedicados a todo menos a escuchar y sentir la música, lo que origina que irremediablemente los que vean la película relacionen el ambiente de los punk y de los metaleros con el de los traquetos.”¹²¹ También debe apuntarse que en el documental *Cuando llega la muerte*, Gaviria argumenta que jóvenes punkeros y jóvenes “pistolocos” compartían el espacio de las comunas y en algunas ocasiones disfrutaban de la misma música. Ramiro Meneses—quien interpretó a Rodrigo— y Ramón Correa —co-

¹²¹ Yaneth Alzate, “Rodrigo D. no futuro”, *Fanzine Nueva Fuerza* n°3 (1989): 11.

guionista— eran amigos antes de empezar el rodaje,¹²² incluso, durante los ensayos muchos de los “pistolocos” sentían empatía por el personaje de Rodrigo y le sugirieron a Gaviria que este tuviese un final donde triunfaba y podía cumplir su sueño de tocar en una banda.¹²³

El rodaje cumplió un papel de integración de grupos contrapuestos y logró representar marcadores de identidad y una realidad que el mismo Gaviria experimentó a flor de piel, no obstante, el movimiento Subterráneo no se sintió representado, por un lado, porque no quería ser relacionado con grupos de “traquetos” y por otro, porque tenían medios para autorrepresentarse. En este punto se hace necesario aludir a los interrogantes que Gayatri Spivak sugiere en su texto *¿Puede hablar el subalterno?: ¿Hasta qué punto un autor al mediar por comunidades subalternas está ejerciendo violencia epistémica? ¿en qué momento el subalterno se considera a sí mismo como tal? ¿Necesita el subalterno ser representado?*¹²⁴

Dentro de la línea argumental de Jesús Martín-Barbero, películas como *El tren de los pioneros* accedieron a relatos conmemorativos y celebratorios para construir una cultura popular desde arriba y procesos de unificación dirigidos hacia una cultura homogénea, pura e inalterable, no obstante, el método a través del cual se construyó el filme atiende a lógicas de consumo y acumulación de capital simbólico que “señalan cómo en este pueden persistir asimetrías y estructuras coloniales y de apropiación de la diferencia, y cómo la cultura de la globalización puede ser una «cultura caníbal»;¹²⁵ mientras que películas como *La balada del mar no visto* y *Rodrigo D no futuro* hicieron evidente “narrativas identitarias [...] [que] nos sitúan en un complejo universo de identidades y representaciones”¹²⁶ evidenciando el acceso a flujos creativos multidireccionales incrustados en la lógica de apropiación y transculturación de la antropofagia cultural, y el “‘sincretismo lateral’ o sincretismo que funciona de forma paralela con una igualdad aproximada”,¹²⁷ con la función de poner de manifiesto las contradicciones que esconden los discursos que tratan de construir culturas e identidades populares homogeneizadas.

¹²² Luz Marina Giraldo R., “¿Por qué la vida es tan indiferente conmigo?”, *El Espectador* (Bogotá) 27 de enero de 1991: 8a.

¹²³ “Diálogos con John, Ramón, Víctor, Gregorio, Chavo, Albeiro y chiqui” (1986), Archivo de la Cinemateca de Medellín (ACM), Caja 27 fls. 7-9.

¹²⁴ Spivak 321-324.

¹²⁵ Jáuregui, *Canibalia*, 796.

¹²⁶ Jáuregui, *Canibalia*, 796.

¹²⁷ Shohat y Stam, *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*, 304.

Conclusiones

En el transcurso de esta investigación se accedió, hasta cierto punto, a las prácticas culturales que permitieron la construcción de un campo cinematográfico en la ciudad de Medellín durante el siglo XX. Es así como se pusieron de manifiesto los agentes, algunas reglas de juego y la competencia para adquirir los capitales económico, cultural y social que posicionó a los participantes del juego en lugares determinados del espacio social. Gracias a esto, el análisis de los filmes escogidos y de sus autores, otorgó el acercamiento a las distintas formas en que acumularon capitales específicos adquiridos o heredados, con los que formaron discursos fílmicos que representaron algunos marcadores de identidad incrustados en la cultura antioqueña.

El punto de partida para identificar las alegorías de la “identidad paisa”, fue necesariamente el discurso oficialista construido alrededor de la noción de la “raza paisa”, desarrollado parcialmente en *El tren de los pioneros*; Leonel Gallego aplicó las definiciones verticales de la cultura y las identidades herederas de los macrorrelatos de la modernidad, en función de contribuir a la reivindicación de un regionalismo antioqueño asimilado por el nacionalismo colombiano y comprometido con el peso conceptual de una identidad estática. Posteriormente se dirigió la mirada a discursos contestatarios con tintes moderados en *La balada del mar no visto*, donde Diego García manifestó la experiencia contradictoria y desigual de la modernidad antioqueña con referencias constantes a la cultura de la frontera, pero guardando cierta distancia intelectual, por lo tanto, la identidad de las comunidades aludidas careció de profundidad. Finalmente se concentró la atención en la antípoda del discurso oficialista en *Rodrigo D no futuro*, donde Víctor Gaviria desveló un conglomerado de las metáforas de identidad esparcidas en la lógica de la cultura antioqueña, en función de desarrollar la profundidad de las identidades liminales y anómicas excluidas y autoexiliadas de los vínculos consumistas de la sociedad de masas, no obstante, obviando esquemas de autorrepresentación de comunidades insatisfechas con los métodos con los que fueron retratados.

Epílogo

Siguiendo la línea argumental de este desarrollo, fue posible comprobar los marcadores de identidad representados en el cine de Medellín de la década de 1980 a partir de esas películas (Ver cuadro 1), sin embargo, los límites de esta investigación no permitieron profundizar en el impacto real de estos discursos en la cultura antioqueña. Un estudio de la recepción de estos filmes aún está por hacerse, pues debe tenerse en cuenta el contexto en que estas películas salieron a la luz y cómo fueron recibidas por el público. El estreno de *El tren de los pioneros* fue el 15 de julio de 1986 en el auditorio de la Universidad Nacional de Medellín y fue proyectado en la edición n°26 del FICCI el 26 de julio del mismo año. Este fue el único largometraje que el autor realizó, pero continuó con su trabajo en televisión con el programa *La tierra, los animales y el hombre*, emitido en TeleAntioquia hasta el día de hoy. Mientras que *La balada del mar no visto* se estrenó en un auditorio de la Cámara de Comercio de Medellín en 1984, fue emitida por la televisión colombiana, pero tuvo mejor acogida en los festivales de cine de Nantes, Toulouse, Berlín, Huelva, Chicago, Bogotá y La Habana. Aun así, el autor continuó su producción fílmica en el esquema del documental con obras como *Manrique mi viejo barrio* (1985), *El oro de María del Pardo* (1986), *Colombia elemental: la arepa, el trompo y la corbata* (1992), *Colombia horizontal: la cama, la hamaca, la acera, la estera y el ataúd* (1997-1999), *Colombia con sentido* (1997-1998), *Las Castañuelas de Notre Dame* (2001), *El corazón* (2006) y *Beatriz González ¿Por qué llora si ya reí?* (2010). Finalmente, *Rodrigo D no futuro* fue la primera película colombiana que tuvo un amplio despliegue internacional, ya que fue estrenada en el 6° Festival Latino de New York, en el 12° Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano en la Habana y en el 43° Festival Internacional de Cine de Cannes, todos en 1990. Gracias a los premios y nominaciones que recibió en los festivales extranjeros se le otorgó aprobación para ser proyectada en los teatros de Colombia. El autor continuó su carrera cinematográfica con películas como *La vendedora de rosas* (1998), *Sumas y Restas* (2004), y *La mujer del animal* (2016), hasta el punto de ser reconocido como uno de los mejores cineastas de toda Colombia, ser colaborador en la fundación de la Cinemateca de Medellín y fundar una Escuela de Cine de Realidad que hasta el día de hoy representan cineastas como Laura Mora, Simón Mesa y Juan Sebastián Mesa.

Como es posible notar, el cine y las actividades multimediales de estos autores aún permiten un largo recorrido para los investigadores del cine de Medellín en términos de la profundización

de las narrativas fílmicas de la identidad antioqueña, por lo tanto, esta investigación deja el camino abierto para futuras interpretaciones, correcciones y diálogos en torno a las complejidades de la identidad cultural local.

Cuadro 1. Marcadores de identidad representados en el cine de Medellín en la década de 1980.

Películas	Agentes Representados	Territorios representados	Marcadores de identidad
<i>El tren de los pioneros (1986)</i>	-Modernizadores -Campesinos -Presos de las colonias -Peones (obreros)	-Montaña -Río -Selva	-Colonización -Civilización -Trabajo duro -Austeridad -Progreso de la modernidad
<i>La balada del mar no visto (1984)</i>	-Afrodescendientes -Campesinos -Migrantes	-Tugurios -Río/mar -Centro urbano	-La frontera -Ruralidad -Nostalgia -Desarraigo
<i>Rodrigo D no futuro (1989)</i>	-Punkeros -Metaleros - “Pistolocos”	-Comunas/margen -Casco Urbano	-Juventud -Subversión -Marginalidad -Criminalidad -Música (punk/metal)

Bibliografía

Archivos y manuscritos

Boletín Cinemateca El Subterráneo (julio de 1975 a septiembre de 1984). Archivo Biblioteca pública piloto (ABPP) Sala Antioquia.

“Diálogos con John, Ramón, Víctor, Gregorio, Chavo, Albeiro y chiqui” (1986), Archivo Cinemateca de Medellín (ACM) Fondo Víctor Gaviria.

Publicaciones periódicas

Giraldo R., Luz Marina. “¿Por qué la vida es tan indiferente conmigo?” *El Espectador* (Bogotá) 27 de enero de 1991.

Jane F., María del Mar. “El tren de los pioneros... Érase una vez en Antioquia”. *El Colombiano* (Medellín) 17 de febrero de 1985.

Orales

Gaviria, Víctor, entrevista realizada por Tulia Camacho Chernick. Medellín, 17 de julio de 2019.

Material audiovisual

Bustamante, Víctor, “El mundo del cine y los cineclubes de Medellín: Orlando Mora”, Medellín, 2018, (60 minutos).

Cinemateca de Medellín, “Cita con los directores antioqueños: Diego García”, Medellín, 2020 (127 minutos).

Estrada, Oscar Mario, “La película de Pacholo”, 2008, Medellín, (28 minutos)

Fischel, Ann y Glenn McNatt, “Misa colombiana”, Medellín, 1978 (20 minutos).

Mejía, Pilar y Javier Quintero, “Cuando llega la muerte”, Medellín, 1987 (31 minutos).

Gallego, Leonel, “El tren de los pioneros”, 1986, Medellín, (72 minutos).

García, Sergio, “La balada del mar no visto”, 1984, Medellín, (22 minutos).

Gaviria, Víctor, “Rodrigo D no futuro”, 1989, Medellín, (92 minutos).

TeleAntioquia, “Capítulo aparte: Víctor Gaviria”, Rio Negro, 2020 (48 minutos).

TeleAntioquia, “De Memoria: La tierra, los animales y le hombre, entrevista a Leonel Gallego”, Medellín, 2020 (24 minutos).

Bibliografía

Libros

Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1995.

Birri, Fernando. *Soñar con los ojos abiertos: Las treinta lecciones de Stanford*. Buenos Aires: Aguilar, 2007.

Bronx, Humberto. *Índice moral de películas: Octubre de 1953 enero de 1956*. Medellín: Ediciones Pérez, 1956.

Bourdieu, Pierre. *Campo de poder, campo intelectual*. Quadrata Editorial: Buenos Aires, 2003.

Bourdieu, Pierre. *El sentido social del gusto: elementos para una sociología de la cultura*. Siglo XXI Editores: Buenos Aires, 2010.

Bourdieu, Pierre. *La distinción: criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Grupo Santillana de Ediciones, 1998.

Bourdieu, Pierre. *Razones prácticas: Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1997.

Corredor Martínez, Consuelo. *Los límites de la modernidad*. CINEP: Bogotá, 1992.

De Certeau, Michel. *La escritura de la historia*. México D.F.: Universidad Iberoamericana, 1999.

Díez, Germán Franco, *Mirando solo a la tierra: cine y sociedad espectadora en Medellín (1900-1930)*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2013.

Ferro, Marc. *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Editorial Ariel, 1995.

Jáuregui, Carlos. *Canibalia: Canibalismo, Calibalismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*. Fondo Editorial Casa de las Américas: La Habana, 2005.

Jullier, Laurent y Jean-Marc Leveratto. *Cinéfilos y cinefilias*. Buenos Aires: La Marca Editora, 2012.

Martín-Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y Hegemonía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1991.

Martin, Gerard. *Medellín, tragedia y resurrección: Mafias, ciudad y Estado 1975-2013*. Medellín: La Carreta Editores: 2014.

Martínez Pardo, Hernando. *Historia del cine colombiano*. Bogotá: Editorial Guadalupe, 1978.

Osorio, Oswaldo. *Salas de cine y cineclubes en Medellín: 1975-2020*. Medellín: Secretaría de Cultura Ciudadana de Medellín, 2020.

Paranaguá, Paulo Antonio. *Tradicón y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2003.

Puerta Domínguez, Simón. *Cine y nación: Negociación, construcción y representación identitaria en Colombia*. (Medellín: Fondo editorial FCSH, Facultad de Ciencias Sociales y humanas de la Universidad de Antioquia, 2015.

Rohmer, Éric y Pier Paolo Passolini. *Cine de poesía contra cine de prosa*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1970.

Romero, José Luis. *Latinoamérica: Las ciudades y las ideas*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2001.

Shohat, Ella y Robert Stam. *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación: crítica del pensamiento eurocéntrico*. Barcelona: Ediciones Paidós, 2002.

Skidmore, Thomas E. y Peter H. Smith. *Historia contemporánea de América Latina: América Latina en el siglo XX*. Editorial Crítica: Buenos Aires, 1999.

Suárez, Juana. *Cinembargo Colombia: Ensayos críticos sobre cine y cultura*. Cali: Ministerio de cultura, 2009.

White, Hayden. *Metahistoria: La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1992.

Zuluaga, Pedro Adrián. *Qué es ser antioqueño*. Bogotá D.C.: Ediciones B: 2020.

Capítulos de libro

Gómez García, Pedro. “Nociones de identidad cultural”. *Diccionario temático de antropología cultural*. Coord. Ángel Aguirre Basztán. Madrid: Delta Publicaciones, 2018.

Kantaris, Geoffrey. “El cine urbano y la tercera violencia colombiana”. *XII Cátedra Anual de Historia Ernesto Restrepo Tirado: Versiones, subversiones y representaciones del cine colombiano. Investigaciones recientes*. ed. Pedro Adrián Zuluaga. Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 2008.

Pulecio, Enrique. “Cine y violencia en Colombia”. *Arte y violencia en Colombia desde 1948*, Ed. Álvaro Medina. Bogotá: Museo de Arte Moderno/Norma, 1999.

Rey Tristán, Eduardo. “Estados Unidos y América Latina durante la guerra Fría”. *La guerra fría cultural en América Latina*. eds. Benedetta Calandro y Marina Franco. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2012.

Artículos de revista

Álvarez, Carlos. “El tercer cine colombiano”. *Cuadro 4* (1977): 45-56.

Álvarez, Luis Alberto y Víctor Gaviria. “Las latas en el fondo del río: El cine visto desde la provincia”. *Cine 8* (1982): 1-22.

Álzate Quintero, Gustavo Andrés. “Intervención urbana en el antiguo Basurero Municipal de Medellín: una respuesta ineficaz al abandono estatal (1977-1986)”. *Estudios Políticos 44* (2014): 191-217.

Betancur Hernández, Jasón. “Intervención del río Medellín: la Sociedad de Mejoras Públicas y la administración municipal de Medellín, 1940-1956”. *HiSTOReLo: Revista de Historia Regional y Local 4.8* (2012): 239-274.

Duque Isaza, Edda Pilar. “(Casi) Cien años del cine en Medellín”. *Revista Universidad Pontificia Bolivariana* 44.140 (1996): 90-95.

Duque Naranjo, Lisandro. “Tras y post-escena de las leyes de cine en Colombia”. *Cuadernos de cine colombiano: Instrumentos del Estado para el fomento del cine* 26 (2016): 26-39.

Escorcia Cardona, Viviana. “Antecedentes del cine clubismo como programa pionero a nivel mundial en formación de público cinematográfico”. *Revista Luciérnaga Audiovisual* 1.1 (2008): 14-29.

Ferro, Marc. “Perspectivas en torno a las relaciones historia-cine”. *Film-Historia* 1. 1 (1991): 18-28.

Henao, Carlos Eduardo “Una búsqueda ritual: Entrevista a Diego García”. *Arcadia Va al Cine* 14-15 (1986): 44-49.

Henao, Carlos Eduardo. “Noche o niebla: Entrevista a Leonel Gallego”. *Arcadia Va al Cine* 14-15 (1986): 36-39.

Henao, Carlos Eduardo y Augusto Bernal. “Alegoría de lo natural: Entrevista a Víctor Gaviria”. *Arcadia Va al Cine* 14-15 (1986): 10-15.

Naranjo, Julián. “Mito de la ‘raza paisa’ o la construcción de una identidad”. *Humanidades Populares* 6.8 (2016): 30-45.

Pérez, Guillermo. “Entrevista a Patrick Iver”, *Punto y coma* 3 (2020): 24-31.

Spivak, Gayatri Chakravorty. “¿Puede hablar el subalterno?”. *Revista Colombiana de Antropología* 39 (2003): 175-235.

Turbay Botero, Susana. "Víctor Gaviria: Los años de formación y el joven poeta". *Quirón Revista de estudiantes de Historia* 5.11 (2019): 9-24.

Villegas Vélez, Andrés y Santiago Alarcón Tobón. "Procesos y disputas en la formación del espectador: Censura moral y cinefilia en Medellín, 1945-1958". *Historia crítica* 79 (2021): 71-92.

Zuluaga, Pedro Adrián. "Ficción televisiva y ficción cinematográfica: ¿dos orillas de un mismo río?". *Cuadernos de cine colombiano: Cine y televisión* 25 (2016): 74-96.

Tesis

Cruz Giraldo, José Alejandro. "Trabajo carcelario y vías de comunicación: la construcción del Camino Carretero y el Ferrocarril de Antioquia, 1871-1876". Trabajo de grado para obtener el título de historiador, Universidad de Antioquia, 2021.

Páginas Web

Álzate, Yaneth. "Rodrigo D. no futuro". *Fanzine Nueva Fuerza* 3 (1989). Disponible en: https://issuu.com/fanzinesmedellin/docs/nueva_fuerza_no.3_1989 (Fecha de consulta 16/02/2024).

Castañeda, Ronal. "Un cortometraje para ver la desesperanza de Medellín 36 años atrás". *El Colombiano* (Medellín) 4 de diciembre de 2020. Disponible en: <https://www.elcolombiano.com/cultura/diego-garcia-habla-de-su-pelicula-balada-del-mar-no-visto-en-version-restaurada-OH14208611> (Fecha de consulta 05/02/2024).

Correa, Julián David. "Unas palabras sobre: Balada del mar no visto". *Geografía virtual*. Disponible en: <https://geografiavirtual.com/mar-diego-garcia/> (Fecha de consulta 05/02/2024).

Escobar, Eduardo. “Alabaos para el Negro Billy (1935-2019)”. *Universo Centro* 113. Disponible en: <https://www.universocentro.com/NUMERO113/Alabaos-para-el-Negro-Billy.aspx> (Fecha de consulta 05/02/2024).

Grüner, Eduardo. “Los soles de Passolini (y sus mugres)”. *La Fuga* 10 (2009). Disponible en: <https://www.lafuga.cl/los-soles-de-pasolini/384> (Fecha de consulta 23/12/2023).

Latorre, Gabriel. *Francisco Javier Cisneros y el ferrocarril de Antioquia* (1924). Disponible en: https://bibliotecadigital.udea.edu.co/bitstream/10495/381/1/LatorreGabriel_2009_FerrocarrilAntioquiaResena.pdf (Fecha de consulta 23/12/2023).

Mayolo, Carlos y Luis Ospina, *¿Qué es la porno-miseria?* (1978). Disponible en: <https://geografiavirtual.com/2015/03/carlos-mayolo-luis-ospina-manifiesto-de-la-pornomiseria/> (Fecha de consulta 14/02/2024).

Murillo Melo, Simón. “Memorias desde el tugurio”. *Universo Centro* 136. Disponible en: <https://universocentro.com.co/2023/10/07/memorias-desde-el-tugurio/>

“Tiempo de Triunfar”. *Revista Semana*. (Bogotá) 27 de Julio de 1986. Disponible en: <https://www.semana.com/cultura/articulo/tiempo-de-triunfar/7909-3/>

Viota, Paulino. “Introducción al cine de Federico Fellini como arte de descripción”. Comunicación presentada en torno a la exposición “Fellini sueño y diseño” del Círculo de Bellas Artes Madrid, España, 2017.

https://www.youtube.com/watch?v=kLaoCeXBAUM&t=129s&ab_channel=C%C3%ADrculo deBellasArtes