

Santa Fe de Bogotá
Noviembre de 2015
Universidad de Los Andes

Ensayo:

El periodismo de miserables: la narración como deformación de la realidad y sus implicaciones perversas en la aproximación a las historias de las víctimas. Reflexiones sobre cómo alguien que no es documentalista se pone a hacer un documental.

Complemento del documental *Pa' Nacer Morimos*, requisito para optar al título de
Magister en Periodismo

Juliana Duica Contreras

I. Canciones de inocencia: la angustia de la página en blanco

Durante meses he estado siguiendo la historia de Luis Alberto Velásquez, un vendedor ambulante y punkero de Medellín que alegó hasta su muerte, junto con muchos de sus amigos, que fue víctima del sistema judicial. Conocí la historia presentada como un montaje creado por las autoridades. Sin embargo, la reportería me llevó a preguntarme más cosas: si en efecto había sido una detención arbitraria, o si fue un error inocente del sistema judicial, o si Luis Alberto sí era culpable del crimen por el que fue sindicado, y más allá de eso, si realmente esa era la parte de la historia de Luis Alberto que quería contar.

El personaje en cuestión no era un santo pero de acuerdo con sus amigos, sus hijos, sus defensores y otros punks de la escena de Medellín, sí fue una víctima de las arbitrariedades del sistema judicial. Pese a que intenté dejar a un lado mi postura frente a la historia, al hablar con ellos parecía como si se hubieran puesto de acuerdo al describir a la misma persona: un hombre humilde, bacán, enfermo y preso, según mis fuentes, injustamente.

Fue condenado por tener entre sus pertenencias una granada de fragmentación y dos kilos de cocaína; sin embargo, él y sus allegados argumentaron que ninguno de los dos objetos incriminatorios le pertenecía y que todo fue un montaje para sacarlo del Parque del Periodista, donde tenía su puesto de venta ambulante, básicamente, manifiestan, por punkero. Por hacer ruido, por poner música fea a alto volumen, por estar rodeado de otros punkeros que también hacen ruido, arman peleas y consumen drogas.

El Parque del Periodista es un punto de encuentro en el centro de Medellín, ubicado cerca de la Avenida La Playa. Allá van regularmente jóvenes de todas las llamadas ‘tribus urbanas’ (punkeros, metaleros, raperos, hippies, etc.) que confluyen alrededor de una estatua de Manuel del Socorro Rodríguez. Cerca del busto del periodista que da el nombre al parque, hay una escultura en memoria de los 9 menores muertos durante de la Masacre de Villatina, a manos de agentes de la fuerza pública, en 1992. El pequeño parque, además de ser un área de rumba, es un lugar de venta y consumo de drogas, lo que ha generado malestar entre los vecinos de la zona.

Para mi trabajo de grado, mi intención, antes de conocer el tema de Luis Alberto, era encontrar historias que unieran el rock y el conflicto armado interno, temas que, a primera vista son incompatibles y en los que me siento cómoda gracias a mi bagaje musical y mi trabajo como periodista en una ONG. Si bien esta historia no involucra directamente actores armados ni acciones bélicas, decidí contarla porque sí une el mundo del punk, que me es muy cercano, con una realidad social y política resultante de décadas de guerra.

Luis Alberto murió a principios de 2015 a causa de una insuficiencia renal crónica, condición a la que se sumó una infección en el pulmón adquirida durante el año que pasó en la cárcel de Bellavista, una de las más hacinadas y con peores condiciones de higiene de Colombia. La enfermedad en el riñón fue producto de un licor adulterado, dice su mejor amigo, y tenía además un tobillo lesionado tras caer a un río cuando intentaron atracarlo.

Efectivamente, ni él ni los punkeros son santos. Al acercarse a historias que involucren víctimas o personas en condición de vulnerabilidad, el periodismo sufre la reacción de una audiencia que, para su comprensión de una realidad complicada o para su salud mental, tiende a simplificar el mundo conocido entre los buenos y los malos, las víctimas y los victimarios. ¿Quién era Luis Alberto?

Y más importante, ¿Qué espero lograr al contar la historia de Luis Alberto? Hay que tener en cuenta, además, que la estoy contando a través del lenguaje audiovisual. ¿Qué quiero al meterme yo a narrar no con mi voz sino a través de la voz de quienes vivieron la historia y conocieron al personaje? ¿Quién es el periodista para apropiarse de una realidad y presentársela a su audiencia con sus palabras, su lenguaje y a través de sus ojos?

Durante años, desde la segunda mitad del siglo XX, las ciencias humanas han explicado que la objetividad es inalcanzable, que quien cuenta la verdad está contando su versión de la misma, a través de sus filtros ideológicos, religiosos, de género, clase, raza, etc., que narrar es apropiarse y crear un discurso, que es imposible perder la individualidad y pararse a hablar desde la neutralidad y que eso no es algo malo.

Recordemos a Kant y su distinción entre ‘fenómeno’ y ‘noúmeno’, es decir, entre lo que percibimos y la ‘cosa en sí’. Estos dos niveles de acceso a la realidad suponen que hay una

esencia que no se percibe pero que existe, lo que, extrapolando la discusión a la pregunta por la realidad y el conocimiento del hecho social, significa que hay una verdad esencial de los hechos y una forma en que se nos presentan.

El problema de este postulado es que supone un solo fenómeno: nosotros conocemos el mundo que se nos presenta y, de acuerdo con Kant, se nos presenta de una sola manera. Según Vattimo (siglos posterior a Kant), cada individuo tiene un “patrimonio de ideas” que le sirven de prisma a través del cual observa la realidad; es decir, el individuo no puede percibir el hecho social sin estar filtrado por condiciones de contexto propias, familiares, sociales, geográficas etc. ¿Importa en este punto el nouménos? Incluso si existiera una esencia de la verdad, si es inalcanzable a la percepción del individuo, y sabiendo que éste la percibe desde sus experiencias, entendemos que la realidad es, en verdad, un conjunto de versiones organizadas a través de un sistema social y convencional pero igualmente atravesado por la individualidad: el lenguaje.

Como periodistas, sabiendo que es imposible ser objetivos, sabemos que sí es posible y es necesario ser rigurosos. Debemos oír todas las versiones y presentar la nuestra, basados en la evidencia que nos den las fuentes. Esto se aprende en la primera clase. Sin el ánimo de sonar como la introducción a un libro de “Periodismo para Dummies”, tuve que escribir lo anterior en mi libreta y repetírmelo, a veces en voz alta, a la hora de contar esta historia para no dejarme llevar por mi percepción original de los hechos y mi juicio moral o emocional al respecto.

Es evidente, además, el hecho de que la verdad periodística es diferente de las verdades presentes en otros tipos de contextos. En este caso, hay una verdad judicial, según la cual, Luis Alberto Velásquez estaba en posesión de un artefacto explosivo y de estupefacientes, por lo cual fue condenado. Esta verdad, sin ser necesariamente opuesta a lo que yo pueda obtener en mi trabajo periodístico, sí tiene otros criterios. Para mi historia, si bien la verdad judicial es importante, lo vital es el personaje creado a partir de sus “parceros”. Es decir, prima la verdad periodística sobre la judicial.

Efectivamente, mi cercanía a la cultura punk y mi empatía personal con los vencidos me llevó a ver, de entrada, una sola cara de la historia y además a querer contarla desde la

derrota, presentando a una víctima, casi aprovechándome de su condición de marginal. El rigor me obliga a alejarme de mi visión y mis prejuicios sobre los hechos pero a la vez tengo claro que la narración periodística es, en esencia, un acto de creación, que no es la realidad sino un sujeto contándola. No puedo acceder a la verdad pero puedo acercarme lo suficiente como para dar cuenta de lo que vi sin meterme yo como voz subjetiva.

Un ejemplo de lo anterior es una carta que leí durante mi maestría en el módulo de periodismo de guerra. [La carta, enviada por el escritor Kurt Vonnegut a su familia desde Dresde](#), donde fue prisionero de guerra, en mayo de 1945, sería el germen de su novela más famosa: Slaughterhouse Five y da cuenta de la destrucción de la ciudad alemana luego de ser bombardeada por los aliados. El texto, que originalmente no está pensado como un producto periodístico, sí cumple la función de encapsular un hecho social y traducirlo a lenguaje: cuenta una historia reportada por su narrador. Vonnegut habría podido explotar o exagerar la crueldad de los nazis, la lástima hacia las víctimas o la destrucción de la guerra en un relato tal vez más conmovedor, pero se limitó a contar lo que vio: “en 24 horas y destruyeron todo Dresde, posiblemente la ciudad más hermosa del mundo. Pero no a mí”, dice, y con eso logra dar cuenta de la realidad de la guerra presentada desde un directamente afectado y logra decirle al mundo que eso está mal, contando sólo lo que vivió.

Pero el relato (abiertamente) periodístico tiene el peligro de querer acercarse tanto a la realidad y querer eliminar tanto al narrador que tanto él mismo como la audiencia puedan llegar a creer que está efectivamente capturando una verdad al escribir sobre ésta, o tomarle fotos, o filmarla, o grabar sus sonidos. Parece fácil pensar que la narrativa del documental, en particular, da para que el periodista se limite a capturar imágenes y sonidos y a ponerlos en orden, dejando la narración a los entrevistados.

Y no. Quien toma la decisión de documentar toma también una posición. Con quién hablar, sobre qué, qué parte de su testimonio incluir y cómo mostrarlo son decisiones y como decisiones tienen que responder a una necesidad narrativa, a una postura frente a la historia y también sobre el contexto, los personajes y la creación periodística misma. Creer, o hacer creer que al abrir un lente entra toda la realidad, tal cual, sin filtros es una mentira y engaña tanto al periodista como a la audiencia.

El periodista es un filtro, uno de varios entre los hechos y la audiencia. El lenguaje, tanto propio como de sus fuentes, el contexto histórico, las mismas decisiones estéticas a la hora de crear y la forma de hacerlo también son como prismas que, diría Mijaíl Bajtín, *refractan* la realidad y la convierten en un producto. En mi caso, un documental.

En efecto, el teórico ruso señala que el signo (lingüístico, lo que no lo limita a las palabras) ‘refleja y refracta’ la realidad y es un constructo ideológico, en la medida en que está afectado por uno o más contextos (el del periodista, el de las fuentes, el del lugar de los hechos, etc). El lenguaje audiovisual y periodístico obedece a esto mismo: existen unos hechos, una realidad que como documentalista estoy limitando a 30 minutos de video pero es una realidad contada a través de signos, no sólo míos sino también de quien me hable. Estos signos, como la realidad misma que estoy capturando, no están descontextualizados y yo, como narradora, tampoco lo estoy.

Entender este juego de cargas ideológicas eventualmente reflejadas en el lenguaje debería ser suficiente para entender que lo que cuentan los periodistas y lo que es la verdad son cosas diferentes y distantes. Eso no está mal, no es una mala praxis del periodismo, por el contrario, es normal e inevitable: hay tantas verdades como versiones y yo, como periodista, y basada en lo que mis fuentes me digan, tengo que presentar la mía.

Sin embargo, a los periodistas les exigen la verdad y ser objetivos. Del producto periodístico, la audiencia espera conocer una realidad que no tiene cómo más conocer, que le es ajena y en muchos casos también lejana. A quienes hacen narraciones periodísticas se les pide dejar atrás el yo en cuanto lugar de enunciación de lo subjetivo y sin embargo, es importante entender que, incluso con todo el rigor y el desapego del caso, el yo que escribe es un individuo con un contexto detrás.

No es tan fácil para la audiencia establecer esa diferencia entre *versión* y *verdad*, tal vez por la angustia que produce saber que el periodismo no va a llevar a nadie a conocer la verdad o tal vez porque este no fue el pacto que el periodismo hizo con audiencia: el pacto era contar la realidad, explicarla, condensar hechos complejos en un lenguaje simple, presentar la verdad, no mi versión.

Al hacer literatura, por ejemplo, incluso basándose en hechos o contextos reales, el autor hace ese pacto con la audiencia y le deja claro que su texto es producto suyo y no de la realidad, deja claro que hay un yo que escribe y que moldea los hechos para crear ficción y un mundo posible en el que cabe todo lo que el narrador quiera que quepa. El periodismo tiene el problema de que no establece ese pacto, esa distancia clara y abierta entre el contenido y la realidad que intenta retratar.

Claro, que elimine el pacto de la verdad pretendida no significa que los productos periodísticos sean ‘mentira’. Al contar historias, los periodistas deben hacer uso de virtudes como el rigor, la verificación, la transparencia, la independencia, puntos sin los cuales, cualquier narración sería periodismo. El punto de quiebre con la ficción abierta es el hecho de que el periodista sí busca llegar a la verdad y hace uso de todas esas virtudes para acercarse lo más que pueda. El lector, de hecho, le cree porque sabe de esas virtudes.

Lo anterior tiene más sentido en el lenguaje audiovisual en la medida en que la audiencia no tiene acceso a palabras escritas (por un autor) sino a imágenes y sonidos en los que pareciera que éste no interviniera.

Recordando a Roland Barthes, esa distancia entre lo que es real y lo que la cámara logra capturar, o más bien, la conciencia de esa distancia, hace del producto visual algo mucho más interesante a los ojos del espectador: en el libro *Cámara Lúcida*, el filósofo manifiesta, a raíz de una foto de su madre en un invernadero, que lo que logra transmitir la inocencia de la mujer (en la foto, una niña) es la falta de teatralidad, o de pose. Esto tiene todo que ver en la construcción estética y narrativa de un producto audiovisual documental, en la medida en que, pese a que yo, como narradora tengo una agenda y una posición frente a la realidad, no estoy haciendo abiertamente un artificio sino que les estoy pidiendo, indirectamente, a mis personajes ‘que posen de sí mismos’.

Ejemplo: los personajes de mi historia son punks y el punk, más que banda sonora, es el contexto sociocultural del mundo que estoy retratando. Como la niña de Barthes, me interesa mostrar que la gente que muestro en mi documental pertenece a esta subcultura, y para esto, necesito que *se vean punks*, es decir, debo lograr que todo su imaginario se

traduzca a imágenes sin que parezca un artificio porque no lo es (no están *disfrazados* de punks).

Capturar sin teatralidad una subcultura por definición teatral tenía la complicación de lograr que no se vieran como clichés, sino en la autenticidad de cada personaje, pero que reflejaran de todos modos su contexto para construir el universo de mi documental. El impacto que hoy, después de décadas de jóvenes peinados con crestas y llenos de tatuajes, logran los punks tiene que ver con esa condición genuina de los jóvenes marginales que, más que una pose para asustar tías, asumen una postura contracultural que se expresa más a través de la individualidad que desde el estereotipo. Luis Alberto, mi protagonista, por ejemplo, no tenía ni cresta, ni el pelo de colores, ni la mayoría de los lugares comunes de la cultura punk pero ninguno de sus allegados (y espero, nadie entre mi audiencia), duda que se trata de un representante del movimiento.

Para Barthes, la foto no teatral logra crear un impacto (que él llama *punctum*) en el espectador, diferente al que crearía una foto posada. Sin embargo, me parece, todas las fotos son un acto de creación: en todas hay una decisión estética y narrativa, sino que en la fotografía documental, no siempre ésta es una decisión consciente.

En efecto, yo habría podido minimizar “lo punk” en mi documental con decisiones estéticas como sacar a los personajes de sus contextos o pedirles que hablen o se vistan de una manera diferente, o habría podido, al contrario, exagerar estas condiciones, pero siento que, si quería que la audiencia reaccionara con comprensión ante las escogencias y situaciones de estas personas, lo correcto es reducir mis intervenciones de su imagen a lo mínimo: representarlos como son o como ellos decidan representarse a sí mismos.

Recordemos a René Magritte. La famosa obra ‘La traición de las imágenes’ muestra una pipa y un letrero que dice “esto no es una pipa”. Más allá del hecho de que el cuadro se inscriba dentro de la tradición surrealista que abiertamente desafía los límites de la realidad, la imagen da cuenta del acto de representar. Efectivamente, eso que se muestra en la pintura no es una pipa, es la representación de una pipa. Parece obvio, considerando que el cuadro data de hace 86 años, pero es importante tener presente esa diferencia entre el objeto y su representación. Entre lo que es y cómo se nos presenta.



Es importante porque como periodista, lo que presentamos a nuestra audiencia es la representación, a través de nuestra pluma o nuestra cámara, de una realidad que se nos presenta a nosotros y que debemos traducir a lenguaje para quien decida leernos.

Los punks de mi documental juegan una doble representación: el momento en que se construyen socialmente como punks y al volverse personajes de mi narración. Lo que obtiene mi audiencia es el fenómeno (retomando a Kant), es decir, lo que mi lente logró capturar: si esto no corresponde al 100% con lo que es real, es porque tanto la audiencia como ellos deben entender que, al entrar a hacer parte de un producto periodístico, sus vidas se vuelven actos narrativos, es decir, yo los vuelvo personajes.

Ahora bien, asumiendo que puedo resolver la duda sobre el pacto con el hecho de presentarme como una contadora de historias igual de *creadas* que los textos literarios, ¿qué espero con esto? La perversión del objetivo, mencionada anteriormente, tiene dos ángulos: por un lado, la mentira a la que sometemos a la audiencia al presentarle un artificio y por otro lado, el punto según el cual pareciera, desde lejos, que el hecho de tener

una cámara y usarla en una determinada realidad convierte al periodista en el dueño de esa narración y, dado el engaño ya explicado, dueño también de la realidad que intenta retratar, es decir, en el poder que significa el acto de contar historias.

Ese poder, en la historia de Luis Alberto, es interesante en la medida en que la persona murió y ya no nos queda sino su testimonio para dar cuenta de lo que vivió y de su importancia dentro del movimiento punk en Medellín. Hoy, sólo contamos con testimonios de los amigos de Luis, documentos legales sobre su caso y videos de él grabados antes de su muerte: ¿podemos reconstruir a una persona con ese material? Se puede reconstruir una historia y ese es el poder mencionado anteriormente: se puede crear un personaje con base en un ser real pero capturar al Luis Alberto que sí existió, con toda su complejidad, ya no es posible; al punto en que, si fue culpable de lo que se le acusó, ni yo ni mi audiencia lo sabremos. Lo único que queda es la narración.

A lo largo de la historia del periodismo ha habido numerosos casos de imágenes emblemáticas a través de las cuales hoy, como audiencia, tenemos acceso a realidades históricas que de otra manera nos serían inalcanzables. Es el caso, por ejemplo, de la llamada ‘niña del napalm’, inmortalizada en la foto de Phan Thị Kim Phúc que dio a conocer, más allá de las cifras y más allá de los datos oficiales, la realidad humana de la guerra de Vietnam.



Un ejemplo más reciente sobre la capacidad del periodismo en imágenes de evocar realidades es la foto de un niño sirio muerto en la playa de Turquía. La imagen del pequeño, de tres años, muerto al intentar huir junto con su familia de la situación de violencia de Siria, conmovió al mundo y le contó cuáles son las consecuencias de la guerra. Sin embargo, las imágenes de Aylan Kurdi, el niño, no fueron escogidas al azar por la fotógrafa: el ángulo, el grado de cercanía, el momento de tomar la foto y el acto de publicarla, tienen detrás la agenda periodística de mostrar, sin el amarillismo de ocasiones anteriores, que la guerra mata niños.



Lo anterior parece obvio pero la guerra civil en Siria lleva casi cinco años en curso y la crisis humanitaria que representan los refugiados, si bien aumentó los niveles a mediados de 2015, tampoco es algo nuevo ni poco documentado. La foto de Aylan es importante en la medida en que, como la ‘niña del napalm’, narró la guerra sin necesidad de recurrir a lo obvio, incluso de una manera más sutil y menos cruda, y con eso logró un enorme efecto mediático.

La foto es una narración, un acto de creación. No porque la escena no fuera real, sino porque la fotógrafa que la tomó, [que sintió que al ver el cadáver, lo único que podía hacer era tomar la foto](#), habría podido documentar el hecho de una manera diferente: habría podido mostrar la cara completa del pequeño ahogado, o los otros niños sin vida en la costa del Mediterráneo en ese momento, o gente llorando, o gente herida pero lo que recorrió el mundo fue un niño que parecía dormido. Esa frontera entre crear y documentar se debilita

al entender que ambos actos van de la mano y logran un mismo objetivo: evocar una realidad.

En mi documental, el hecho de entender la imagen como acto de creación, que además tiene el poder de generar reacciones en la audiencia, tiene que ver con mis razones para contar esta historia. Lo que partió como una denuncia de un caso de arbitrariedad del sistema judicial (en donde yo partía del hecho de que Luis Alberto era inocente) se volvió un retrato y un acto de desmitificación de la cultura punk, de desmonte de los mitos alrededor de ella, con el subtexto de que a cualquiera le puede pasar cualquiera de las adversidades que sufrió Luis Alberto, la realidad del país da para eso, pero ser punk lo puso en mi mapa.

El video logra evocar más cosas que lo que los documentos podrían decirnos. La imagen (tanto de archivo como la obtenida en mi trabajo de campo) consigue evocar a un personaje que logra unir en sí mismo el “yo me cambio de andén” con el “qué pecado, pobre man” y logra construir una realidad a la que ni yo ni mi audiencia tenemos cómo más acceder.

Pero contar la historia, la realidad compleja, a través de imágenes emblemáticas es problemático en la medida en que reduce una multiplicidad de voces a un momento, tal vez magníficamente capturado y muy seguramente, cosificado en un futuro. La icónica foto de Vietnam es hoy recordada como lo que es, una imagen, una representación, una *versión* de un acto de guerra y no como la guerra en sí, y la imagen del niño ahogado en el Mediterráneo da cuenta de un drama humano pero no explican un conflicto armado. Y no sólo eso, sino que como casos *emblemáticos* de conflictos multidimensionales, reducen muchas caras a una.

No quiero decir con esto que las fotos no debieron ser tomadas, ni publicadas y que la audiencia no debió haber reaccionado como lo hizo, en multitudinarias protestas en contra del accionar bélico del gobierno norteamericano en Vietnam o en ayuda humanitaria y acciones solidarias internacionales por los refugiados en Europa. Quiero decir, más bien, que como periodistas debemos tener presente esa diferencia entre el hecho social y su representación, y lo debemos tener en cuenta particularmente en contextos, historias y

personajes delicados, como lo son las víctimas, y si es posible, además del emblema, contar la historia más completa que podamos.

La historia de Luis Alberto se puede ver como una reducción de las arbitrariedades del sistema judicial en Colombia, o de los rezagos del narcotráfico, el control territorial y las barreras invisibles, la violencia urbana de Medellín o la misma historia agresiva del punk en una sola persona. Mi intención al contarla, sabiendo que puedo estar reduciendo realidades muy complejas a un individuo, es usar su vida como catalizador no sólo de los contextos ya mencionados sino también de “lo bonito” alrededor de su historia: cómo la comunidad punk es menos violenta de lo que parece y cómo, cuando uno dentro de la manada es atacado, los otros lo defienden.

Es importante tener esa distinción en cuenta en la medida en que nosotros somos dueños de nuestra narración, de nuestra *creación*, pero no de la realidad que estamos presentando. Yo no soy dueña de la historia de Luis Alberto, ni del punk de Medellín, ni de los posibles vicios que pueda tener el sistema judicial en Colombia, ni soy la salvadora que con una cámara va a hacer visible una realidad problemática, violenta, miserable y, ante los ojos de muchos, en el olvido. El periodismo sí hace visibles realidades y personajes que de otra manera quedarían en el anonimato, sin embargo, esto no hace mesiánico nuestro trabajo: no salvamos vidas, contamos historias.

Claro, a veces esas historias terminan afectando vidas: Estados Unidos, volviendo al ejemplo anterior, perdió el apoyo popular a la guerra de Vietnam luego de que se hicieran públicas las imágenes de los horrores en el campo de batalla. “La guerra de Vietnam (1963-1975) ha sido un epicentro interesante para los estudios interesados en la influencia del poder político en los medios. Considerada como la primera guerra televisiva, Vietnam es un punto de referencia académico (...) porque fue la guerra donde los periodistas hicieron algo más que sintonizarse con los poderes del Estado”, dice Jorge Iván Bonilla en su texto *Algo más que malas noticias*. Y en ese caso, claro, las historias salvan vidas.

Sin embargo, mi punto va a que ese no es el rol del periodista, incluso si muchas veces ese es el efecto: no se debe confundir el acto de contar una historia y hacer visible una realidad con el papel mesiánico de quien cree que sacar individuos y contextos del anonimato es

suficiente para lograr cambios sociales. Aunque muchas veces sea el caso, los periodistas tenemos que quitarnos la capa de súper héroes a la hora de contar nuestras historias: el cambio social que tenga que ocurrir, incluso impulsado por nuestras narraciones, dependerá de más factores. Nuestro campo de acción es el de lo simbólico: que eso tenga repercusiones en el mundo real es otra cosa.

Mi pregunta es, ¿qué derecho tengo? En ese engaño en que el periodista tiene a la audiencia, donde le promete la verdad y le presenta su versión de la misma, quien se acerque a mi presentación de la historia de Luis Alberto Velásquez, el punkero miserable que murió víctima del sistema judicial, de su propia pobreza o de su riñón, va a creer que se está acercando a la verdad, que yo como documentalista estoy siendo una traductora de realidad a lenguaje cuando lo cierto es que yo, tomando una postura frente a la historia y creando una visión periodística de la misma, estoy presentando a mi Luis Alberto y estoy juzgando hechos y personajes desde mi individualidad y desde mi sofá.

Es más, hacer creer que con esa aproximación filtrada de la historia voy a lograr (o pretender) hacer un homenaje a Luis o redimirlo ante la justicia es también un engaño. Incluso si mi objetivo inicial es desmontar una imagen del punk a través de las empatías que logra generar un integrante de este movimiento, esto no necesariamente se va a ver traducido en hechos reales de justicia.

Mi angustia, una vez más, es quién soy yo para apropiarme de esta realidad, deformarla (con todo el rigor del caso, claro) hasta volverla un documental y presentarla a una audiencia que me va a creer que el Luis Alberto que existió y que sufrió los efectos de una vida miserable es el que yo les estoy presentando.

No es una historia fácil. Tal vez, si Luis Alberto no hubiera sido parte de la comunidad punk, cantante de una banda de la escena de Medellín, la historia no me habría importado ni a mí ni a nadie más que sus allegados y no habría trascendido los límites de lo judicial. Si

se hubiera tratado de un vendedor ambulante cualquiera, no estaría yo preguntándome si realmente fue víctima de un montaje o si efectivamente era culpable del crimen del que se le acusó. Escogí la historia por la cercanía con la cultura punk, porque el rock y la justicia parecen ser dos mundos inconexos, porque no es una historia que suceda todos los días.

A lo largo de la historia del arte occidental se ha discutido y evolucionado sobre lo que es digno de ser representado. Las formas del poder político, religioso y económico han permeado por siglos la representación y el acto de visibilizar e inmortalizar a través del arte y cada uno de los contextos históricos en que se ha dado esa discusión ha tenido una serie de cargas ideológicas que afectan las decisiones narrativas.

A mediados del siglo XIX, novelistas como Víctor Hugo se aventuraron a presentar a los pobres en Francia, dando cuenta de una postura política de ruptura con las formas literarias que se limitan a personajes con poder. Sin ser el primero ni el último en tratar la miseria, el icónico escritor da cuenta de algo que tiene todo que ver con la historia de Luis Alberto: los miserables son dignos de ser representados, son sujetos y objetos de la narración y tienen historias de vida válidas y que merecen ser contadas. Ejemplos hay muchos: Charles Dickens hizo lo mismo en Inglaterra, Giovanni Verga en Italia, Dostoievski en Rusia o, bastante más reciente, Eduardo Caballero Calderón o Manuel Zapata Olivella en Colombia. Cada uno, desde su contexto, se apropia de la miseria ajena para exponerla a una audiencia con una agenda propia.

Esto hoy en día no es ninguna proeza, menos aun cuando el romanticismo, la novela realista, la novela de la tierra y el cine hicieron de la miseria un fetiche que hasta hoy se mantiene vigente. Es perverso del periodismo de miserables valerse de ‘los pobres’ y de su condición de parias, explotarla y venderla. La famosa “porno-miseria” es eso, la tendencia a aprovecharse de la pobreza o la vulnerabilidad de otros, muchas veces bajo el halo de condescendencia que implica querer visibilizar pero muchas veces también por el gusto estético de una realidad ajena a la comodidad burguesa.

Tal vez el mejor ejemplo es la película *Agarrando Pueblo*, de los directores colombianos Carlos Mayolo y Luis Ospina (creador del término “porno-miseria”, de hecho). Este falso documental da cuenta del vicio descrito anteriormente: cuenta la historia de dos

documentalistas contratados por la televisión alemana para mostrar la miseria en Cali. Lo perverso, parodiado por el cortometraje, es abordar el tema de la pobreza desde el exotismo de quien sí “vive bien” y sin tener en cuenta las vidas y las integridades de los miserables retratados.

Incluso con las mejores intenciones, como Víctor Hugo, representar a los desvalidos es leerlos de entrada como objeto de la narración, como el otro al que el periodista se acerca para volverlos dignos de ser representados. Narrar la vida del otro tiene ese poder y eso es lo que parodian y a la vez denuncian Ospina y Mayolo. Lo perverso es desdoblar a un pobre como Luis Alberto y dejar atrás al hombre para volverlo personaje y así, parte de una obra de creación periodística: narrarlo como ‘pobre’ y reducirlo a eso.

Ahí es donde, siento, mi documental deja atrás la porno-miseria ya denunciada: yo no estoy leyendo a Luis Alberto como ‘un miserable’ sino como un punk, y no estoy leyendo su contexto como ‘la pobreza’ sino como un espacio-tiempo que, tal vez enmarcado en el no-tener pero no reducido a eso, se compone de muchos más factores.

Ahí, el punto de quiebre entre lo perverso y lo correcto es la dignidad con que se presente la historia, el contexto y al personaje. Luis Alberto, en efecto, era un miserable, mucho antes del proceso en su contra: su pobreza, sus precarias condiciones de salud, su condición, acaso voluntaria, de marginal lo ubican en la periferia del sistema social que, aparentemente, terminó condenándolo, no a la cárcel sino a la exclusión. Pero además de eso, Luis Alberto era un cantante, un punto de referencia de la comunidad punk, un personaje que pese a lo “bueno para nada” que podría parecer, es, meses después de su muerte, recordado por los otros punks de Medellín e incluso también de Bogotá y de otros países, como una buena persona, una parte esencial del movimiento y por mí como periodista como una excelente historia.

Sin llegar a afirmar que esa escogencia de parte de la realidad que mi cámara muestra deba dar cuenta únicamente de ‘lo bueno’ y dejar por fuera ‘lo malo’, o más bien ‘lo feo’ del personaje (ni lo contrario) sí creo que es posible presentarlo con una óptica diferente a la de la pobre víctima. Al conocer la historia tuve la tentación de narrarla desde la miseria pero, contando con que fue precisamente mi cercanía al punk de Luis Alberto lo que me impulsó

a contar su historia, tiene todo el sentido del mundo que, desde ese lugar de enunciación en común, él y yo seamos iguales: él desde la calle y yo desde mi sofá vivimos, de maneras casi diametralmente opuestas, el gusto por el punk y la búsqueda de la contracultura. Y desde ahí, él no es el pobre.

II. Canciones de experiencia: trabajo de campo en el periodismo de miserables

Viajar a Medellín y encontrarme con los personajes que componen la historia que quiero contar, dejarlos contarme su versión de los hechos y con base en eso reconstruirlos, era la clave para dejar atrás la inquietud, expresada anteriormente, de meterme en una realidad que no es mía, exprimirle un pedacito y explotarlo desde mi comodidad, para graduarme de la Universidad de Los Andes. Efectivamente, el periodismo se hace en la calle, entre esos miserables de los que me encanta escribir y gracias a los cuales, muchos de quienes nacimos en condiciones de privilegio relativo, podemos entender que el mundo es mucho más que nuestro sofá y que salir de la burbuja no es, de ninguna manera, algo tan grave.

Pese a que este es mi proyecto de grado, lo cierto es que me metí a contar esta historia no sólo con ese fin académico sino también con una agenda innegable: quiero contar una historia de feos, de abyectos, de marginales para mostrar que esos adjetivos aplican sólo desde un lugar de enunciación muy específico (el de mi privilegio), incluso si los punks de Medellín se esfuerzan en demostrar lo contrario. Mi proximidad cultural con el punk tuvo que ver con el hecho de que una académica como yo tuviera el suficiente lugar común con gente de la calle y fue esa cercanía (o más bien, comprobar que existía esa cercanía) lo que me permitió dejar a un lado mis prejuicios sobre estas personas.

Si bien es cierto que la forma de la creación de un producto periodístico depende esencialmente de quien lo hace, del autor, es innegable que la participación de las fuentes y del contexto en que se desarrolle la historia va a guiar el tono, la estética y, en general desde varios ángulos, la manera de narrar, incluso si quien está poniendo en orden las piezas para dar con el producto final soy yo, la periodista. En este caso, la historia tiene como trasfondo el punk de Medellín, como contexto inmediato, pero también la realidad

social de esta ciudad que, desde la década de los 80, ha sufrido los efectos del narcotráfico y el conflicto armado.

Como periodista, es importante conocer los contextos, saber en qué lugar y en qué momento ocurren los hechos porque son determinantes a la hora de entenderlos y luego narrarlos: Luis Alberto y su combo de punks crecieron en el Medellín que fuera catalogado como la ciudad más violenta del mundo en las décadas de los 80 y 90, gracias al narcotráfico del Cartel de Medellín, pero también a la presencia en barrios marginales de elementos de la guerrilla y de los paramilitares, así como también de las acciones de la fuerza pública en contra de los grupos ilegales y también de la sociedad civil.

Sin embargo, una cosa es haber leído sobre esta realidad y otra cosa es haberla visto. Hoy en día Medellín, si bien sigue presentando una fuerte desigualdad, es una ciudad innovadora, a la que, oyendo a sus habitantes y a sus políticos, se le nota que quiere dejar atrás su oscuro pasado o por lo menos la imagen del mismo ante la opinión pública. Si bien es cierto que la historia de Luis Alberto ocurre en el lado B de esa ciudad renovada y que refracta más bien la miseria, los vestigios del conflicto de drogas de los 80 y las sombras de nuevas crisis sociales, económicas y territoriales, lo cierto es que la ciudad real presenta contextos tan contrastantes y complejos que es difícil reducirla, junto con sus habitantes, a una lectura de ricos y pobres o, peor aún, de buenos y malos.

Efectivamente, el punk es un universo tan amplio y tan complejo que no se podría ubicar en ninguno de los dos bandos pero sí se ubica fácilmente dentro del espeso contexto de la ciudad. De eso vi varios ejemplos a lo largo de la realización de mi documental. Una de las mejores amigas de Luis Alberto, llamada Vicky, contaba que cuando lo conoció, él le “ofreció puñaladas”, pero luego, al preguntarle por la muerte de Luis, se le cortó la voz y no pudo responder. Antes de viajar a Medellín, una amiga de David, el amigo de Luis y nuestro guía entre los punks, le mandó un ácido con mi camarógrafo; yo le dije que le daría el ácido luego de que termináramos de grabar con la condición de mantenerse sobrio y sin drogas mientras estuviera con nosotros y debo reconocer que intentó hacer caso, mientras que el resto de la banda sí había fumado marihuana en el momento de entrevistarlos. Ese mismo joven me dijo que en el barrio donde vive, les paga los servicios (agua y teléfono) a “los muchachos”, es decir, a las BACRIM. Los músicos de la banda IRA, principal dentro

de la escena, contaban que, a diferencia de otros punks, no consumen drogas “porque eso es jugarles el juego a las mafias”. Todo eso cabe dentro del mismo universo, el punk, y nada deja de ser coherente con el conflicto social actual ni con los vestigios del Medellín de los 80.

Es en ese análisis complejo del entorno y de las condiciones sociales, que tiene sentido preguntarse por lo miserable, sin reducir esto a la pobreza económica sino entendiéndolo más bien dentro de todos los matices que tiene la palabra y todas las connotaciones relativas a ‘lo feo’, visto no como imposibilidad, sino como rechazo voluntario a ‘lo - tradicionalmente- bello’. Efectivamente, muchos de estos punks optan por una estética agresiva, a pesar de que saben que esa agresión es apenas simbólica y no es nada, en comparación con narcos, sicarios y pandilleros.

Esa ‘fealdad’ tiene todo que ver con el universo punk que estoy intentando retratar y no es gratis que lugares de Medellín como el Parque del Periodista, el Centro, Aranjuez, Santo Domingo, Moravia, Manrique, Villatina y la cárcel de Bellavista, lugares que no son necesariamente la cara bonita de la ciudad y que son complicados a nivel social, sean los puntos donde tiene lugar la historia de Luis Alberto Velásquez.

Es perfectamente coherente el hecho de que la historia ocurra en lugares deprimidos. Antes de entrevistar al baterista de la banda de Luis, llamado Norbey y apodado ‘rata’ a propósito del nombre científico de este animal, *Rattus norvegicus*, el hombre, de 45 años hablaba del punk en los 80; en la época, los punks hablaban del “no futuro”, frase inmortalizada por la película *Rodrigo D*, de Víctor Gaviria. Parte de la trascendencia de ese lema, más allá de la herencia de los Sex Pistols (que cantaban “no future” en una de sus canciones), tenía que ver con el saber que la vida de un punk es caduca, que alguien que vive en condiciones de miseria en la que entonces era la ciudad más violenta del mundo, no podía contar con llegar hasta los 45 años. Con todo y eso, “hoy ya es 2015”, decía Norbey, “sobrevivimos al no futuro y toca pensar el punk como otra cosa”.

Por eso la historia y la muerte de Luis Alberto tienen trascendencia. En un contexto en el que era tan fácil morir asesinado por un sicario o por un pandillero o incluso por otro punk, llegar a los 44 años, como Luis, fue una proeza. Culpable o no, terminar en la cárcel por

posesión de una granada de fragmentación y un kilo de droga es algo que le puede pasar a casi cualquier colombiano. Luis sobrevivió el Medellín de los 80, cuando era cotidiano ver que los miserables murieran y fueran olvidados, y por eso hoy su muerte es importante: como ‘cucho’, era un puente entre ese contexto y las nuevas generaciones y que muriera en esas condiciones, lo hace trascender como historia.

“Pa’ nacer morimos”: ese es el nombre del documental. La frase salió de una de las entrevistas. Vicky, la cantante de la banda Fértil Miseria y una gran amiga de Luis Alberto, recuerda que cuando lo conoció, él la iba a apuñalar porque, en ese entonces, ella no oía punk sino metal, y ante las amenazas, eso fue lo que ella le respondió. La frase tiene sentido al revés: “pa’ morir nacemos”, “nacemos para morir”; sin embargo, dentro del documental, tiene más sentido la forma en la que la dijo Vicky, en la medida en que la muerte de Luis Alberto, a través de mi documental, lo está haciendo renacer para una generación y un grupo social de gente que no habría tenido mayor acceso a él, de no ser por sus adversidades. Igual que Sid Vicious, bajista de los Sex Pistols, que se volvió una leyenda al morir, lo mismo ocurrió, guardadas las proporciones, con mi personaje. Pa nacer morimos: la vida de Luis como personaje comienza luego de su muerte. Muy punk.

Todo, de hecho, es punk: desde la estética hasta el lenguaje, incluso hasta el mismo contexto socioeconómico, todo en esta historia está ligado a esta forma de la contracultura que trascendió la esfera musical y que, desde los años 80 en Medellín, asumió un papel forjador de las identidades ‘paila’, de los jóvenes marginales, de la vida vista y vivida desde la basura. Me atrevo a pensar que no es gratis que esta forma musical haya entrado a Latinoamérica por Medellín, cuya crisis de orden público y ambiente de violencia se vio reflejado en una forma cultural acorde.

Lo explica Andrea Restrepo, historiadora e integrante de la legendaria banda de punk bogotana Polikarpa y sus Viciosas, en su artículo “Una lectura de lo real a través del punk”: “El punk en Colombia se involucró directamente en la historia del conflicto, proporcionándole a la juventud otra manera de actuar, criticar y cuestionar a la sociedad y sus relaciones de poder. Por ello su música adquirió inmediatamente un carácter social y llegó a un sector de la juventud antioqueña excluida por el Estado y la elite de la ciudad. Se trataba de una juventud sin educación, sin salud, sin trabajo y sin opciones de vida digna,

que por eso mismo despreciaba su patria y su historia y era incrédula frente a la política tradicional, el Estado, sus instituciones y propuestas de cambio. El punk coincidió también con el desarrollo del fenómeno del sicariato en estos sectores de la ciudad, a raíz de la aparición del narcotráfico” (p. 8).

Pero no sólo mi historia es punk: la forma de contarla y el quehacer periodístico también lo son. La experiencia de caminar por las maltrechas calles del barrio Moravia (construido, literalmente, sobre [basura](#)) con David, ya mencionado, un joven local marginal como guía y con sonidos de punk español saliendo de un parlante portátil conectado con bluetooth a su celular mientras nos recibían letreros que denunciaban eventuales desalojos por parte de las autoridades a los habitantes del deprimido barrio, esa experiencia, casi cinematográfica, completa era lo que yo, como periodista, necesitaba para entender el mundo que voy a representar. El hecho de que yo, como narradora, tuviera que pasar días entre ese contexto me dio un entendimiento más amplio de qué debía narrar y de cómo narrarlo y que, además, lo haya vuelto un documental sin saber mucho de la realización audiovisual a nivel técnico, es francamente DIY (“do it yourself”, o “hágalo usted mismo”), algo muy coherente con el mundo de las crestas de pelo hechas con jabón de lavar ropa, pantalones rotos y llenos de parches cosidos a mano y botas militares compradas muy baratas a un soldado retirado.

Me metí a hacer documental sin ser documentalista, como los miembros de la banda de Luis Alberto, que se metieron a hacer música sin saber tocar instrumentos. Todo fue colaborativo, en parte por mi falta de calle en este tipo de trabajos pero en parte también porque, desde el principio, he sentido que esta historia debe ser contada a varias manos. Antes de viajar a Medellín, David me contó que, en una entrevista que le hicieron a la banda, llevaron dos cámaras “grandes” y un reflector de luz y que eso hizo que se sintieran incómodos; por eso, las entrevistas se hicieron con una cámara réflex, algo relativamente más discreto y, siguiendo ese principio casi minimalista del punk, también más sencillo.

Luego de una de las entrevistas, los integrantes de la icónica banda de punk IRA hablaban de un libro escrito por uno de ellos, David Viola, sobre la escena de Medellín. Decían que a muchos puristas del punk, por contradictorio que suene eso, les parecía que el libro era incompleto y que no “era la escena”. La respuesta de Viola fue “si mi trabajo está tan mal, háganlo ustedes” y, para efectos de mi reflexión, tiene su punto: efectivamente, yo no voy a

capturar una realidad ni me voy a apropiarme de una historia, sólo voy a narrar y lo más seguro es que esa narración tenga todos los problemas técnicos producto de no ser realizadora audiovisual, de no tener presupuesto y de jamás haberme metido en un proyecto así. Si mi angustia es *no lograr capturar la realidad*, la solución es aceptar que no es mía, que no es capturable y que mi versión no le niega la posibilidad a cualquier otro narrador de presentar la suya, y ojalá, de hecho, este trabajo logre invitar a hacerlo; y si mi inquietud es que no quede técnicamente perfecto, la respuesta es que así es el punk.

Punk, en efecto, no es sólo música: punk es una 'semiosfera', recordando el concepto de un espacio de generación de sentidos, propuesto por el filósofo Yuri Lotman. Ese espacio semiótico, en donde el signo se vuelve activo y complejo en interacción con los contextos, tiene unos códigos que, desde 'afuera', son leídos e interpretados. Es decir, dentro del universo punk, las palabras, el vestuario, la música, los símbolos, los colores etc., significan cosas que desde otro lugar de enunciación no sólo no van a tener las mismas connotaciones sino que además pueden ser vistas como agresivas.

Pasa en toda forma de choque cultural y en la historia de Luis Alberto Velásquez se hace evidente: parte de mi malestar, ya mencionado, tenía que ver con entrar en este mundo para contar, a través de una óptica acaso condescendiente pero también amarillista, cómo viven, sufren y mueren los miserables. Estas personas, sin embargo, no me hablaron de un Luis Alberto sufrido sino de un punk; no me hablaban de una víctima sino de un ser humano, a tal punto de que para ellos, el proceso penal fue uno de muchos episodios de su vida. Para su comunidad, de hecho, pese a sus problemas jurídicos y de salud, Luis Alberto no vivió de manera indigna, no era un pobre, un lamentable, lo que me hizo entender que narrar su historia no es amarillismo sino curiosidad.

Yo no soy miserable y llevo meses tratando de contar la historia de un hombre que sí lo fue y preocupándome por cómo la narro sin parecer que estoy haciendo lo que *Agarrando Pueblo* denuncia de manera magistral, sabiendo incluso, que tanto el privilegio como el punk son condiciones relativas y yo, en ambas, me siento en un limbo. ¿Cómo me resuelvo ese nudo inevitable de clase? Entendiendo que muchos de los protagonistas de mi historia, si bien viven en la vulnerabilidad, ya se lo resolvieron. Es decir, si lo que me molestaba era hacer porno-miseria desde mi comodidad, al hablar con ellos descubrí que no sólo no estoy

haciendo ese tipo de explotación narrativa sino que además ellos mismos no me están contando sus historias desde la pobreza, que queda en segundo plano, sino desde el punk.

El personaje que entre ellos y yo estamos reconstruyendo, efectivamente, es miserable en la medida en que sufrió y, como periodista, no puedo dejar de lado sus condiciones de salud, legales y económicas porque tienen todo que ver con la historia. Sin embargo, lo cierto es que era mucho más que un hombre carente: era, antes que eso, un buen amigo, un padre, un rockero, etc.

Muchas de mis dudas se resuelven al entender precisamente el hecho de que todas las historias se cuentan a varias voces y que la mano que escribe, el autor cuyo nombre figura, es el armador del rompecabezas. Hacer periodismo es un ejercicio en vivo de literatura comparada, es decir, poner en diálogo varias voces para generar así un texto nuevo que dé cuenta, desde una perspectiva híbrida, de una realidad compleja.

Una de las cosas más interesantes que me dejó no sólo la experiencia de hacer este documental sino haber estudiado periodismo (más aún después de haber estudiado literatura) fue entender que, respondiendo a una de mis angustias, ningún autor es dueño de las historias que escribe, sino que las construye en un trabajo colaborativo que, hecho con ética y respeto, representa algo bueno para todos los involucrados. Ante mi duda de ‘¿qué derecho tengo?’ de apropiarme de una realidad adversa para contarla vista desde mi balcón de privilegio, la respuesta es ‘contarla con ellos’, es decir, poner en diálogo sus voces con la mía de narradora para hacer visible la vida y muerte de Luis Alberto Velásquez. Así me resuelvo mis dudas en el quehacer periodístico, entendiendo que las historias que quiero contar me trascienden como persona pero que mi trabajo es ordenar y canalizar las voces de quienes las vivieron.

III. Conclusiones

Citando al cineasta, profesor y amigo Tomás Corredor, el documental es cine de autor, es decir, que más allá de presentar en video una serie de situaciones y unas entrevistas con expertos que me confirman lo que yo ya sé, este género periodístico debe responder, confirmando o negando, a una hipótesis del documentalista y así generar conocimiento o por lo menos debate. Anteriormente planteaba que mi objetivo al contar en documental la historia de Luis Alberto, más allá de resolver su caso, era demostrar que el punk es menos agresivo de lo que parece, que la adversidad que pueda enfrentar un miembro del ‘parche’ genera una reacción en cadena de solidaridad y acciones bonitas que no se esperarían de este tipo de personas y que, lo que empezó como una comunidad a la vez producto y reacción al contexto social violento de los 80, es hoy una demostración de que se puede sobrevivir y superar ese momento histórico.

¿Lo logré? Cuando yo comencé a meterme en pogos, a los 14 años, descubrí que si uno se cae, siempre hay una mano que le ayuda a ponerse de pie, y hoy, a mis 28, me siento más cómoda pegando y recibiendo puños en un toque de punk que cogiendo bus al final de la tarde; por eso, para mí no era descabellado pensar que en esta escena, lo que parece agresión es hermandad. En este caso, el mejor medidor es gente que no conozca el mundillo del punk (más allá del cliché) y no maneje su lógica.

A lo largo del proceso de realización de mi documental, les mostré adelantos a personas amigas y familiares que, antes de ver el producto completo, decían que, de ver a alguno de mis personajes por la calle, “se cambiarían de andén”. Al terminar de verlo, se conmovieron y no porque Luis generara tanta lástima sino porque no pensaban (incluso conociéndome a mí y a mis amigos punks, pero punks bien) que gente así pudiera levantar empatías en ese nivel.

No quiero echarme flores con lo anterior, pero sí quisiera resaltar que, si bien no hice lo que había empezado, es decir, narrar lo que yo creía que era un falso positivo judicial y tal vez denunciarlo, sí logré mi objetivo detrás de esa historia: desmontar los mitos alrededor del punk y ubicar a sus personajes en un contexto social complejo pero por otro lado, volverlos tan humanos como cualquier civil.

El proceso de creación de este documental estuvo lleno de dudas y angustias, como ser fiel a los hechos sabiendo que no puedo contar realidades sino versiones, narrar una historia de miserables sabiendo que hechos así pueden ser leídos desde un techo de clase, el temor de parecer apropiarme de un contexto al que no pertenezco y de una historia que no viví, el malestar del engaño de la cámara que parece ser objetiva pero que no lo es entre otros, resumiendo lo expuesto en páginas anteriores.

Lo cierto es que, por lo menos para mí, esas angustias son vitales a la hora de crear. Es necesario dudar y repensar el qué, el cómo, el por qué, el para qué y el ‘con qué derecho’, y al hacerlo entendí que esta historia merece ser contada y que, si no fuera el caso, las fuentes no me habrían hablado, de manera tan franca y tan abierta, sobre un amigo muerto.

La reportería parece hacer de las historias periodísticas un ente con vida, que, a veces, terminan dependiendo más de su propia voluntad que la del periodista. Encontré la historia de Luis Alberto Velásquez a través de un tweet donde su autor enlazaba un [reportaje fotográfico](#) hecho por el australiano Jake Ling, quien conoció al protagonista por casualidad en un viaje a Medellín. Una serie de imágenes publicadas en internet desató, como una bola de nieve, una serie de reacciones a nivel mundial para ayudar a un total desconocido y me llevó a mí a querer contar esta historia.

Luis Alberto es bastante más que el caso en su contra y, para mí, hay cosas más interesantes que saber si lo incriminaron o no, o quién fue el “culpable”. El documental logra dar cuenta, creo, de que ni el punk se salva del conflicto sociopolítico que hasta el sol de hoy deja su marca en las calles de Medellín y cuenta esto a través de la vida, obra y muerte de un miserable.

Esto hace que una historia individual, enmarcada en un contexto muy específico, logre tener un alcance que trascienda el espacio-tiempo de la comuna y se vuelva universal. No porque la historia de Luis Alberto pueda ocurrir en otros países, ni porque las reacciones hayan roto las fronteras nacionales, sino porque lo que logra evocar el documental es que el punk, presente en todas partes como un estilo de vida contracultural, se presta para generar reacciones positivas en donde no pareciera haber más que violencia.

Tan es así, que el “punctum”, volviendo a Barthes, que afecta a la audiencia, es ver comportamientos cotidianos, de *gente* normal, incluso actos conmovedores, entre punks. Al final del documental, la bajista de la banda de Luis Alberto, llamada Yima, se dirige a él, ya muerto, y le manda “un mensaje desde acá, de la tierra”, en el que le pide la bendición. Tanto ella, como yo, como (espero) mi audiencia, dejamos de lado por un momento el hecho de que el muerto es un punk y las condiciones en que vivió y murió, y entendemos la declaración de la joven como un momento místico, en el que ya no está posando de punkera, ni hablando con la cámara, ni conmigo, sino con su amigo muerto. Está rezando.

Esta aparente contradicción entre lo que es punk y lo que no, ubica a mis personajes y a mi historia en un espacio híbrido que permite apelar emocionalmente tanto a punks como a personas que no lo son. Lo que movió a los punks a ser solidarios fue el punk mismo: había que ayudar a Luis no porque fuera importante sino porque lo necesitaba y porque tener una chaza donde se puede oír ruido es, tal vez, razón suficiente para volver solidarios a hombres y mujeres que expresan su alegría pegando puños y patadas en los conciertos. Y fue razón suficiente para que me interesara en este caso y saliera de mi sofá a las calles del centro de Medellín, sin saber nada de realización audiovisual, a hacer un documental.

¿Por qué no escribí esta historia? Al finalizar la entrevista con la banda de Luis Alberto, Sonido Libertario, mientras celebrábamos el final del último día de rodaje y mi cumpleaños, Mauricio, guitarrista de la banda, me preguntó si ahora yo debía filmarme o grabar mi voz narrando. Le aclaré que no y le expliqué: “esta historia la están contando ustedes”. Con todo lo que dije anteriormente sobre la objetividad, creo que queda claro que eso no es del todo posible; sin embargo, lo que sí es cierto es que para este documental quise reducir mi presencia como narradora y dejar que, por lo menos aparentemente, los personajes fueran los que cuentan la historia, eso con el fin de permitir que tanto el contenido como la narración fueran punk. Yo, escribiendo, puedo intentar emular el registro de estas personas, el acento paisa, el lenguaje de la calle, pero, en últimas, la audiencia me estaría leyendo a mí y siento que oír a mis personajes y verlos es algo que, eventualmente, logrará transmitir más empatía hacia el punk que lo que yo pueda describir.

Además, no estoy simplemente contando una historia: estoy, sobre todo, dando cuenta de un contexto, una *semiosfera*, volviendo a Lotman, un universo cultural donde cada sonido,

cada palabra, cada color, cada símbolo, tiene una significación. Si uno de mis objetivos al hacer este documental es desmitificar el punk en cuanto a las connotaciones negativas dentro del contexto de la violencia de Medellín, lo mínimo que debo hacer es dejar que la audiencia vea quiénes son estas personas, cómo se ven y qué clase de sonidos producen.

Yo jamás lograré ponerme en los zapatos de mi audiencia para saber si logré o no mis objetivos al querer contar esta historia. El proceso, las dudas, las angustias, el acto de resolverlas y el producto final me dejan con la satisfacción de que, gracias a mi trabajo, una vida miserable puede quedar inmortalizada, por lo menos para un grupo de personas, a través de las voces de sus seres queridos, así como también, de que el punk pueda ser el vehículo para conocer y poder contar historias que merecen ser sacadas del parche, sin volver “vendidos” a sus personajes, sino más bien, para presentarlas ante un parche igual de bacano pero pues más grande.

BIBLIOGRAFÍA

Barthes, Roland, *Cámara Lúcida*, Barcelona, Paidós, 1980

Bonilla, Jorge Iván, “Algo más que malas noticias Una revisión crítica a los estudios sobre medios-guerra”, artículo publicado en el número 66 de la revista *Signo y Pensamiento*, enero-junio de 2015

Kant, Immanuel, *Crítica de la razón pura*, Madrid, Alfaguara, 1999

Ling, Jake, “El cantante punk que la policía corrupta quiere callar”, tomado de <http://www.chekhovskalashnikov.com/falso-positivo-cantante-de-punk-rock-que-la-policia-corrupta-quiere-callar/> , consultado el 17 de noviembre de 2015 a las 5:10 PM

Lotman, Yuri, *La semiosfera*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1996

Ortiz, Alexander, “Relación entre la objetividad y la subjetividad en las ciencias humanas y sociales”, artículo publicado en la Revista Colombiana de Filosofía de la Ciencia 13.27, julio-diciembre 2013

Restrepo, Andrea, “Una lectura de lo real a través del punk”, artículo publicado en el número 29 de la revista *Historia Crítica*, enero-junio 2005

Vattimo, Gianni, *Introducción a Heidegger*, Barcelona, Gedisa, 1996

Voloshinov, Valentin, *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, Madrid, Alianza, 1992 (Voloshinov fue discípulo de Mijaíl Bajtín y el texto ha sido varias veces atribuido este último)

Vonnegut, Kurt, “Carta desde Dresde”, tomada de <http://terrar.io/2013/06/la-carta-de-kurt-vonnegut-que-precedio-a-slaughterhouse-five/> , consultado el 17 de noviembre de 2015, a las 4:30 PM