

Juventud, marginalidad y subalternidad: origen y evolución del actor natural en el cine de los últimos 30 años en Medellín.

Jeyson David Rivera Agudelo

Tesis de grado para optar por el título de Profesional en Comunicación y Lenguajes Audiovisuales.

Asesoras

Alejandra María Laverde Román

Gloria Isabel Marín Montoya

Programa de Comunicación y Lenguajes Audiovisuales

Universidad de Medellín

Facultad de Comunicación

Medellín

2024

## Resumen

Motivada por la emergencia del actor natural en el cine de ficción de Medellín, esta investigación se propuso revisar el origen y evolución de este paradigma cinematográfico durante los últimos 30 años a partir del análisis de las producciones de ficción representativas (*Rodrigo D: no futuro*, *La Vendedora de Rosas*, *Apocalipsur*, *Los colores de la montaña*, *Los nadie*, *Los reyes del mundo*). Con este objetivo en mente, se dio lugar al registro reflexivo bidireccional entre el autor y la obra, comprendiendo las formas, métodos y técnicas de creación, para contrastarlas finalmente con la obra terminada y entendida como la materialización de las iniciativas del autor.

De esta manera, el análisis fílmico fue un elemento central para registrar las particularidades de las películas y el tratamiento del actor natural en tres coordenadas: juventud, marginalidad y subalternidad. Posteriormente, se integraron al análisis las reflexiones de los autores en entrevistas dirigidas o encontradas en diferentes recursos, en las que se logró dimensionar puntos encuentro tanto como de divergencia en la manera en que se acercan al trabajo con actores naturales en el cine de ficción de Medellín.

Gracias a este cruce de elementos del orden analítico tanto como reflexivo, se permitió dar cuenta de particularidades en el tratamiento temático de las películas representativas con actores naturales en el cine de ficción de Medellín, entender la evolución de un recurso narrativo que surgió como una forma de sobreponerse a las limitaciones interpretativas y reunir algunas de las reflexiones de los autores a propósito de la actuación natural en el cine de ficción de Medellín en cuanto a su origen y evolución.

**Palabras clave:** actores naturales, cine de ficción en Medellín, Víctor Gaviria, Laura Mora, subalternidad, realismo, la vendedora de rosas, naturalismo, *Rodrigo D*, *Los reyes del mundo*, juventud, marginalidad, periferia.

## Abstract

Motivated by the emergence of the natural actor in Medellín's fiction cinema, this research set out to review the origin and evolution of this cinematic paradigm over the last 30 years through the analysis of representative fiction productions (Rodrigo D: No Future, The Rose Seller, Apocalípsur, The Colors of the Mountain, The Nobodies, The Kings of the World). With this objective in mind, a two-way reflective record was created between the author and the work, understanding the forms, methods, and techniques of creation, to finally contrast them with the finished work, understood as the materialization of the author's initiatives.

In this way, film analysis was a central element in recording the particularities of the films and the treatment of the natural actor in three coordinates: youth, marginality, and subalternity. Subsequently, the authors' reflections in directed interviews or found in different resources were integrated into the analysis, in which it was possible to gauge points of agreement and divergence in the way they approach working with natural actors in Medellín fiction films.

Thanks to this combination of analytical and reflective elements, it was possible to account for particularities in the thematic treatment of representative films with natural actors in Medellín fiction cinema, understand the evolution of a narrative resource that emerged as a way to overcome interpretive limitations, and gather some of the authors' reflections on natural acting in Medellín fiction cinema in terms of its origin and evolution.

**Keywords:** natural actors, fiction cinema in Medellín, Víctor Gaviria, Laura Mora, subalternity, realism, La vendedora de rosas, naturalism, Rodrigo D, Los reyes del mundo, youth, marginality, periphery.

## Tabla de contenido

Resumen.....	2
Planteamiento .....	5
1. Problema de investigación.....	5
2. Objetivo general .....	7
2.1 Objetivos Específicos .....	7
Estado de la Cuestión .....	8
1. Hacia una manifestación de intenciones .....	8
2. El cine, el subalterno y la voluntad realista en un mismo eje .....	15
3. Hacía un cine que escucha: los métodos en el cine de ficción de Medellín.....	22
Marco Teórico.....	29
1. Sobre el actor y la actuación .....	29
1.1 Stanilavsky y el Método de las Acciones Físicas.....	29
1.2 Brecht y el Efecto de Distanciamiento .....	33
1.3 La Actuación para Cine.....	34
1.4 Los métodos de actuación en el cine de ficción .....	36
1.5 Actores Naturales y actores profesionales en el Cine de Ficción.....	39
2. Cine de centro y cine de periferia.....	47
3. El nuevo cine y las vanguardias cinematográficas como un fenómeno de periferia.....	48
4. La juventud.....	51
5. Juventud y marginalidad .....	55
6. Juventud y periferia.....	57
7. Sobre el subalterno y la subalternidad.....	58
8. El subalterno en el cine .....	61
Diseño Metodológico .....	65
Juventud, marginalidad y subalternidad: origen y evolución del actor natural en el cine de los últimos 30 años en Medellín. ....	77
1. Rodrigo D: no futuro (1990) y el suicidio como conquista.....	78
1.1 Personajes.....	80
1.2 La actuación natural en Rodrigo D: no futuro .....	83

1.3	Juventud, marginalidad, subalternidad y su representación visual en Rodrigo D: no futuro.....	85
2	La Vendedora de Rosas (1998) y el regreso al camino de los afectos.....	93
2.1	Los personajes.....	95
2.2	La actuación natural en La Vendedora de Rosas.....	98
2.3	Juventud, marginalidad, subalternidad y su representación visual en La Vendedora de Rosas (1998).....	101
3.	Apocalípsur (2007) y el viaje para exorcizar del conflicto.....	108
3.1	Los personajes.....	110
3.2	La actuación natural en Apocalípsur (2007).....	111
3.3	Juventud, marginalidad, subalternidad y su representación visual en Apocalípsur (2007).115	
4.	Los colores de la montaña (2011) y la pérdida del juego.....	122
4.2	La actuación natural en Los colores de la montaña (2011).....	126
4.3	Juventud, marginalidad, subalternidad y su representación visual en Los colores de la montaña (2011). .....	128
	130	
5.	Los Nadie (2016) y la necesidad de un viaje a contracorriente.....	133
5.1	Los personajes.....	134
5.2	La actuación natural en Los nadie.....	136
6.	Los reyes del mundo (2022) y la búsqueda de la tierra prometida.....	140
6.1	La actuación natural en Los reyes del mundo.....	142
6.2	Juventud, marginalidad, subalternidad y su representación visual en Los reyes del mundo 144	
	Conclusiones .....	151
	Anexos .....	155
I.	Formato de Entrevista a directores.....	155
II.	Ficha de análisis filmico.....	159
III.	Conversación con Víctor Gaviria el 30/11/2023.....	161
	Conversación con Javier Mejía el 24/05/2024 .....	170
	Referencias.....	179

## **Planteamiento**

### **1. Problema de investigación**

Existen muchas formas de generalizar cuando se hace referencia a algo o alguien en concreto: decir la gente, las mujeres, los conductores de bus o los estudiantes universitarios, son ejemplos de agrupaciones a partir de las cuales, esperamos formarnos una idea de aquello de una naturaleza incierta. Referirse al mundo por medio de estas generalizaciones esconde una doble condición, pues reduce la confusión y lo hace accesible, al tiempo que niega su singularidad y desconoce lo particular de aquello que describimos.

Las generalizaciones explicativas en este sentido no son del todo ajenas al terreno de la producción artística, ni mucho menos a la reflexión sobre la misma, la cual se vale de taxonomías, clasificaciones, y ejercicios de agrupación para hacer comprensible nuestro movimiento en la recepción estética.

Este proyecto de investigación nace de la necesidad por reconfigurar la generalización explicativa de que el cine de ficción de Medellín es cine latinoamericano porque indudablemente se hace en Latinoamérica y se propone ubicar el trabajo con actores naturales del cine de ficción de Medellín en los últimos 30 años en el espectro de nuevas definiciones posibles, intuyendo que la presencia recurrente del actor natural, responde a algo más que el orden de las circunstancias o una simple suma de coincidencias.

El espectro de la producción cinematográfica de ficción en la ciudad de Medellín tiene sin duda una amplitud considerable de matices que un proyecto de investigación por sí mismo no lograría abarcar en su totalidad. Sin embargo, en toda su dimensión el actor natural se repite como un *leitmotiv*, como eje transversal; se nombra de manera clandestina desde la práctica y cuando, por ejemplo, entre los espectadores se dice que una producción de Medellín es realizada con actores naturales, se activa un horizonte de expectativas diferente, una disposición receptiva que espera un momento de verdad cinematográfica contrario al que puede ser ofrecido por los actores profesionales.

Guiado por la pregunta sobre si el cine de ficción hecho en Medellín tiene o no experiencias singulares en el trabajo con actores naturales que deberían reunirse y compartirse con el mundo, es que esta investigación considera urgente emprender el ejercicio por nombrar, reconocer, y, fundamentalmente, dar lugar al conocimiento empírico acumulado por la experiencia de hacer o ver el cine desde los actores naturales y hacer más comprensible dicha configuración de un paradigma cinematográfico que ha fijado esta forma cinematográfica con intensidad en la retina tanto de escépticos como creyentes del milagro del cinematógrafo narrando un valle entre montañas.

## **2. Objetivo general**

Analizar el origen y evolución del actor natural en el cine de ficción en la ciudad de Medellín en las producciones representativas que vinculan este recurso dramático en los últimos 30 años.

### **2.1 Objetivos Específicos**

1. Identificar las producciones cinematográficas representativas con actores naturales en la ciudad de Medellín en los últimos 30 años para reconocer sus aportaciones a la construcción de un paradigma del actor natural en el cine de ficción.
2. Rastrear las reflexiones y nociones de los directores y preparadores de actores naturales alrededor del actor natural en las producciones cinematográficas representativas de cine de ficción en Medellín en los últimos 30 años.
3. Analizar de manera paralela las propuestas y reflexiones de dirección con actores naturales y las producciones representativas en el cine de ficción de Medellín en los últimos 30 años en que han derivado.

## Estado de la Cuestión

### 1. Hacia una manifestación de intenciones

Cuando se hace referencia al cine colombiano y el suceder de su historia, es inevitable reconocer que se han inscrito esfuerzos significativos, direccionados a reseñar la producción filmica y reflexionar sobre esta en toda su extensión; compilaciones como *La historia del cine colombiano* (Álvarez Córdoba, 1989) y *Reportaje crítico al cine colombiano* (Wood, 2015), son una buena muestra de ello. Sin embargo, tal como se indica en *Historiografía del cine colombiano*, en el contexto que ocupa a esta investigación, la reflexión sobre la producción filmica “es un ejercicio marcado por su irregularidad y las dificultades para hacer de esta producción un objeto de la disciplina histórica” (Villegas & Alarcón, 2017, p. 5). A pesar de que esta irregularidad es relativa, dependiendo de la orilla desde la que se mire y las cinematografías con que se compare, no dejan de ser cuando menos comprensibles las aseveraciones que se han esgrimido desde la orilla pesimista, respecto a la desproporción entre la producción filmica y la reflexión sobre la misma:

Lo que se ha escrito sobre la cinematografía en el país no corresponde siquiera, como sería apenas lógico, a la dinámica lenta y episódica de la producción cinematográfica, sino que su andar ha sido aún mucho más moroso. Por eso no puede hablarse de una proporción entre lo filmado y lo escrito, pues si la historia del cine colombiano es recesiva y llena de vacíos, su historiografía lo es todavía más. (Osorio, 2008, p. 9).

La producción textual sobre el cine en Medellín es también relativamente limitada; hasta la fecha, principalmente existe una profusión fragmentaria de volúmenes de revista, entre los que podría destacarse el # 116 de la revista *Kinescopio* (Osorio, 2016), dedicado a reseñar el cine en Medellín y destacar el buen momento cinematográfico de la ciudad justo en ese año. En esta misma dirección, podría mencionarse el libro *Salas de cine y cineclubes en Medellín 1956 – 2020* (Osorio, 2020), el cual hace un recorrido exhaustivo por el cine de Medellín con un acento fundamental en la exhibición y la recepción.

Las iniciativas mencionadas y algunas de carácter similar, comparten la naturaleza panorámica de su ejecución, por lo que carecen de una especificidad temática, es decir: son ejercicios que permiten vislumbrar la existencia de un cine hecho en Medellín y las coordenadas de su existencia, pero de los que no puede extraerse mucho si se emprende la pregunta por el lugar que ocupa la actuación natural en la configuración del panorama cinematográfico. Esta pregunta o la insistencia sobre la misma, podría suscitar una doble lectura: en primer lugar, parece ser bien visto que la creación cinematográfica goce de la libertad que le brinda la ausencia de rótulos, pero al mismo tiempo, existe una necesidad por nombrar y entender las formas, métodos, reflexiones y direcciones en las que se pretende construir ficción en la ciudad de Medellín.

En este sentido, este rastreo cuyo norte fundamental es escudriñar la actuación natural en el cine en Medellín, ha identificado manifiestos, tesis, artículos y entrevistas a directores que permiten dar cuenta de la existencia, la dimensión del tema y de la identificación de conceptos que lo circundan; entre esos textos, algunos tienen un carácter fundacional, en tanto que esbozan conceptos clave para la primera existencia de la actuación natural en las coordenadas del cine de

ficción de Medellín y, en igual sentido, se aproximan a una definición sobre este. Entre ellos, destaca la aparición del manifiesto *Las latas en el fondo del río* (Álvarez & Gaviria, 1982), texto en el que se vislumbra la necesidad de un cine diferente en la ciudad en materia de actuación, mientras establece una distancia crítica importante con las formas de realización de ficción que hasta entonces se daban en el país, al considerarlas estereotípicas y televisivas en tanto que, en el deseo de hacer ficción a cualquier precio, terminaban condicionadas a una serie de servidumbres. En palabras de los autores, la más fundamental y perniciosa de estas es “el olvido de lo real como hecho físico, pues el cine colombiano olvida que la opción cinematográfica básica debe partir de una atracción (o un odio) por las cosas abandonadas a su propia realidad” (Álvarez & Gaviria, 1982, p.7).

En síntesis, ambos autores afirman que, alentado por la estructura cinematográfica dominante, lo que hacía el cine de su época era precisamente adaptar la historia al sitio donde la filmación fuese técnicamente más factible o cómoda, impidiendo con esta maniobra el necesario contagio de lo real. La respuesta a esta coyuntura vendría a ser entonces para los autores, acercarse a un cine mucho más consciente y alineado con la realidad de la que pretende dar cuenta:

“Pensamos, en cambio, que el procedimiento tendría que ser a la inversa: un río, una carretera polvorienta, una casa, el cielo mismo, tendrían que bastarse a sí mismos. Sólo de esta manera la mirada del director podrá pasar sobre cosas vivas, que destellan, que poseen intención” (Álvarez & Gaviria, 1982, p.).

Este escrito, en consecuencia, podría considerarse una carta de intenciones estéticas en materia del trabajo con actores naturales en el cine de ficción de Medellín y Colombia, pues en la misma dirección que se aboga por un cine alineado con su realidad espacial, se insinúa un tipo de

actuación menos teatral y revestida del universo cinematográfico que le es propio; sin duda un giro radical en la exigencia de verdad al cine:

Así como hay una tendencia a representar el espacio público y reconocible, podemos decir que, como consecuencia de lo mismo, se tiende a la utilización de la imagen pública de los actores televisivos. Aunque estos conserven en sus rostros, en sus gestos, en su dicción, la clase de la que provienen -casi siempre una ávida clase media en la que la simulación es segunda naturaleza-, para el espectador su reiterada presencia va puliendo la imagen hasta hacer desaparecer de ella cualquier aspereza que amenace con el reconocimiento vivo y contradictorio de sí mismo. (Álvarez & Gaviria, 1982, p. 9).

Es posible que la existencia de este manifiesto, escrito en 1982 pueda por su naturaleza y contenido, ubicarse en el espectro de los manifiestos cinematográficos, concretamente en los del tercer cine<sup>1</sup>, “en los que nuevos cineastas plantean un cine político que aborda las cuestiones sociales urgentes del momento y que rompe radicalmente la pasividad del espectador” (de Taborda, 2011, p. 37), lo que reafirma su lugar como dinamizador del inicio de un posible paradigma cinematográfico.

La anterior afirmación, tiene sentido si se alinea con el carácter mismo de un manifiesto cinematográfico, el cual es servir como documento público en el que un cineasta, grupo de cineastas o movimiento artístico expone los principios fundamentales y formas de entender la

---

<sup>1</sup> los manifiestos por el Tercer Cine fueron una serie de declaraciones y escritos teóricos desarrollados por cineastas latinoamericanos en la década de 1960. Estos manifiestos buscaban establecer un "Tercer Cine" que se contrapusiera al modelo dominante de Hollywood y al cine de autor.

El Tercer Cine se caracterizaba por ser abierto, político y colectivo, en contraposición al cine individualista. Los manifiestos abogaban por un cine que reflejara la realidad latinoamericana y que estuviera comprometido con la transformación social. Algunos de los manifiestos más influyentes son "Hacia un tercer cine" de Fernando Solanas y Octavio Getino, y "Por un cine imperfecto" de Julio García Espinosa.

creación artística. Los manifiestos “suelen ser textos de un carácter eminentemente programático que buscan romper con el statu quo del cine dominante y sentar las bases de un nuevo paradigma cinematográfico” (Carolina & Castrillo, 2011, p.4). Los manifiestos cinematográficos han jugado un papel crucial en la emergencia de nuevas corrientes y movimientos a lo largo de la historia del cine, varios ejemplos de ello pueden identificarse sin agotar la historia del cine mundial:

- **La teoría del “cine-ojo”** de Dziga Vertov, plasmada en textos como *Nosotros* (1922), que concebía al cine como un medio para captar y revelar la verdad de la vida tal cual es.
- **El Manifiesto del Nuevo Cine Latinoamericano en Viña del Mar (1969)**, que buscaba un cine comprometido con los problemas sociales y políticos de América Latina.
- **El Manifiesto del Tercer Cine (1969)** de Fernando Solanas y Octavio Getino, que llamaba a un cine militante al servicio de la descolonización cultural del Tercer Mundo.
- **El Decálogo del *Dogma 95* (1995)** de Lars Von Trier y Thomas Vinterberg, con sus estrictas reglas para despojar al cine de artificios y buscar un realismo radical.

Los manifiestos cinematográficos han cumplido un rol fundamental al catalizar la emergencia de nuevos paradigmas filmicos, que buscan transformar los lenguajes, convenciones, y modos de producción dominantes en el cine y a pesar de que en la historia del cine nacional ya se habían inscrito apuestas cinematográficas con actores naturales anteriores a la existencia de este

manifiesto, siendo *Agarrando pueblo* (1977) una de las más significativas, este texto permite entender cómo la necesidad de los actores naturales madura y tiene asidero en Antioquia y sin duda, fijan a Víctor Gaviria como el iniciador de esta forma de entender la urgencia de verdad cinematográfica en Antioquia y, concretamente, en aquello que los autores entienden como el denominado “cine de provincia”, haciendo alusión a las propuestas cinematográficas que se realizan desde la periferia. Luis Ospina, director, guionista y productor caleño, describe parte de esta coyuntura inicial de la que surge el actor natural y su manifestación actual en una entrevista para el diario *El tiempo*, en el 2009:

En países sin una tradición de cine o de teatro, tenemos que recurrir a los actores naturales. En países como Colombia, en donde no hay sino tradición televisiva, algunos directores preferimos trabajar con actores que no sean de la televisión, sobre todo en un momento en el que las relaciones entre la ficción y el documental se están borrando. Es una tendencia del cine moderno (Ospina, Luis, 2009, p. 2)

En lo que respecta específicamente a esta investigación, será entonces importante dimensionar la repercusión de dicho manifiesto en el hacer cinematográfico posterior, determinar su impacto, sus alcances y su resonancia como una posible carta de intenciones estéticas en la que llama la atención, como se mencionó, el uso de distinciones como cine de centro y cine de provincia que se registra con notable frecuencia, entendida como una coyuntura fundamental del cine no realizado en Bogotá, al margen de los procesos de producción centrales. En palabras de los autores, esta separación entre cine de centro y cine de periferia es desde la que se puede entender el fracaso estético del cine colombiano y la que, a su vez, explica la dificultad para la emergencia de un cine comprometido con su realidad:

Cuando se escoge el sitio de rodaje, cuando se seleccionan los técnicos y los actores, cuando se monta, cuando se dobla. Todo error recibe siempre el comentario, de otros o de uno mismo: “¿Por qué no se hizo en Bogotá?”. Y entonces uno entra a esa gran corriente que permanece a la raíz del permanente fracaso estético del cine colombiano y que consiste en creer que las cosas son intercambiables, que es lo mismo un lugar que otro, un objeto que otro, una persona que otra. Esa tendencia que cree posible, por facilidad técnica, transformar un guion o una historia impunemente, cambiarle de lugar, de atmósfera, de ambiente. El modo de pensar que defiende que no hay diferencia si el protagonista es arquitecto, músico o médico (Álvarez & Gaviria, 1982, p. 6)

Dejando de lado las posibles opacidades que puedan derivar de este manifiesto, podría decirse que arroja luz hacia el surgimiento del actor natural en Medellín como una oposición teórica y creativa a esquemas de representación actoral clásicos de una época marcada por desgastados modelos de actuación estereotípica televisiva, en la que esquemas de realización como el instalado por el *Benjumeismo*<sup>2</sup>, por ejemplo, hacían difusa la existencia posible de un cine que pudiese girar en otras coordenadas y cuyo compromiso con la realidad y los universos narrados, fuese el norte.

A pesar de la transversalidad de Víctor Gaviria, su obra y esta manifestación inicial de intenciones, este proyecto de investigación buscará comprender de qué manera un recurso cinematográfico al que se acude en determinado momento histórico, deriva en la emergencia de una diversidad de formas de entender y abordar la actuación natural en el cine de ficción. La necesidad transitar de esta manera para entender el cine de ficción realizado en Medellín, ya la

---

<sup>2</sup> El benjumeismo en el cine de ficción colombiano se refiere a una corriente cinematográfica popularizada por el actor Carlos Benjumea y el director Gustavo Nieto Roa en la década de 1970 y 1980. Esta corriente se caracterizó por la creación de películas de comedia que reflejaban la idiosincrasia colombiana y los problemas de clase social, a través de personajes caricaturescos y situaciones cómicas.

advertía Oswaldo Osorio en *El audiovisual en Medellín: entre el regionalismo, la realidad y el realismo*:

Esta figura tutelar del cine de la región es solo el pico más visible de una compleja y cada vez más rica geografía de imágenes en movimiento, la cual se extiende desde las búsquedas de la ficción y el video en sus distintas manifestaciones, hasta la enorme importancia del documental; y desde el nombre de este reconocido director hasta el de decenas de realizadores que siguen o contradicen su escuela (Osorio, 2016, p. 2).

Directores cinematográficos emergentes como Laura Mora, son un buen ejemplo de cómo el trabajo con actores naturales se ha complementado y alimentado a lo largo del tiempo, derivando en una polisemia de formas que a este ejercicio de investigación le interesaría reseñar.

## **2. El cine, el subalterno y la voluntad realista en un mismo eje**

Hablar de cine de ficción es reconocer que este es un ejercicio atravesado por el contexto social en el que se produce y que, en este sentido, “toda película tiene una cierta tendencia a adquirir un valor de documento histórico socialmente construido” (Reinaga De Lima, 2010 p. 67).

Con lo anterior en mente, conviene preguntarse por el lugar del realizador en la creación de ese documento histórico y señalar algunos textos que pretenden arrojar luz sobre lo que al actor natural en el cine de ficción de Medellín respecta y que concretamente, revisan el posicionamiento de Víctor Gaviria frente a los universos que circundan su creación.

El primer texto del que podríamos dar cuenta es el *volumen #3 de la revista Cuadernos de cine: Víctor Gaviria* (Ruffinelli, Jorge, 2003), el cual hace parte de los primeros textos en los que

se habla del actor natural a propósito de la obra de Gaviria en sus tres primeros largometrajes: *Rodrigo D: no futuro* (1990), *La Vendedora de Rosas* (1998) y *Sumas y restas* (2004). Este texto, parte del reconocimiento de una voluntad realista en lo que a la producción artística en Antioquia respecta y pretende ubicar dicha voluntad en las coordenadas de la producción artística nacional:

La aparición de dos artistas como Gaviria y Carrasquilla en Antioquia no es casual: el universo paisa es profundamente realista y pragmático, por ello su poesía se descubre precisamente en lo inmediato: en las costumbres cotidianas. Mientras que el Caribe colombiano está animado por los cantos yorubas y la convivencia con los espíritus de todo tipo, la cultura paisa es la del comercio y la sobrevivencia (Ruffinelli, Jorge, 2003, p. 3).

A propósito de este reconocimiento inicial, el texto explora la voluntad realista como elemento determinante en el cine de Gaviria y su propuesta con actores naturales como columna vertebral de la construcción de sus universos ficcionales; la construcción de los guiones con los actores, los esfuerzos por respetar el universo de la película que se está haciendo, se convierten también en elementos centrales de análisis.

En todo lo anterior, existe un matiz que conviene señalar y es la forma en que -en palabras del autor-, la voluntad realista configura una disolución de los géneros, estimulando un cine que se mueve entre la ficción y el documental:

Su obra es única y difícilmente servirá de modelo para otros cineastas. Única porque funciona en gran medida con actores naturales (niños y niñas de la calle, jóvenes ladrones y pistoleros, sicarios, antiguos miembros del cartel -lo cual le ha creado problemas de producción a la vez que resultados nuevos y fascinantes-) y porque dinamita la noción tradicional de géneros (en lo que respecta al documental y a la ficción), al hacer películas

que podrían denominarse ficciones documentales o documentales de ficción y que, más apropiadamente, no son ni lo uno ni lo otro, sino una categoría tan suya y personal que carece de nombre (Ruffinelli, Jorge, 2003, p. 10).

Sin duda el aporte más valioso de este texto a la presente investigación tiene que ver con la mención del término voluntad realista y de los dispositivos que la componen y operan para derivar en una película con actores naturales: (Ruffinelli, 2003) advierte que elementos como la escucha, la concepción del cine desde su compromiso con el espacio y el universo de lo narrado, acentúan la idea de que preferir actores naturales, en el caso de Víctor Gaviria va mucho más allá de un mero capricho estético o incluso, de un mero elemento circunstancial en la historia de la producción de cine nacional.

De igual importancia que el texto anteriormente reseñado, podríamos ubicar dos análisis cuya materia específica también se ocupan de la voluntad realista; el texto *El otro, el cine y el intelectual* (Salcedo, 2018), revisa el concepto de intelectual en Víctor Gaviria y busca desarticular metodológicamente su propuesta con actores naturales, mientras que por su parte, la tesis *El cine colombiano y su contexto social: consideraciones sobre la propuesta realista de Víctor Gaviria* (Reinaga de Lima, 2010) se propone un objetivo similar, en tanto que intenta ahondar en la propuesta realista de Gaviria y cómo esta propuesta dialoga con el contexto del cual emerge.

En esta revisión, ambos textos esbozan una serie de definiciones que permiten caracterizar el trabajo con actores naturales de Víctor Gaviria en el cine de ficción en Medellín; siendo un concepto común y transversal la alusión a la voluntad realista, que, para ambos autores, dista enormemente de lo que podría considerarse la traducción de la realidad. Ambos proponen que

Gaviria pretende algo más cercano a una representación más alineada con esa realidad, una postura desde la que el realizador permite que el universo narrado aflore con todo el peso de su existencia. Esta voluntad realista, podría comprenderse mejor a partir de lo que Víctor Gaviria expresa sobre lo que para él representa la relación entre el director y los personajes:

El director de la película no puede juzgar a sus personajes, sino sólo pretender acompañarlos durante el transcurso del relato. Si los juzga, los detiene en su movimiento dramático que parte de algo y busca algo... La obligación del director es testificar esta transformación. Esto es ver a los personajes en el tiempo. Pero ver a las personas en el tiempo significa además aprender a verlas con paciencia y permisibilidad, deteniendo el juicio momentáneo para entender el espacio humano en el que despliegan su vida. La mirada humana sobre una persona no es otra cosa que verla en el tiempo. Esta ventaja del cine de ficción debería ser aprendida por todos nosotros. Ver a los demás en el tiempo, con su carga inevitable y su sorpresa, aunque su presente sea un problema oscuro sin solución. (Gaviria, Víctor, 1996 en Reinaga de Lima, 2010, p.74)

Es particularmente interesante entender cómo para ambos autores, la voluntad realista, exige por parte del realizador situarse al mismo nivel que el universo del que pretende dar cuenta, sin traducir el lenguaje de sus personajes ni revestirlo de una forma diferente para hacerlo más comprensible, si no, más bien, creando un espacio cinematográfico, acompañar su creación hasta que pueda haber lugar para que las formas de ese universo empiecen a aflorar y dar cuenta de la realidad relatada.

Del mismo modo, ambos textos ponen en evidencia la naturaleza de la relación del intelectual contemporáneo y el subalterno<sup>3</sup>, indicando que en aquellas ocasiones en las que se pretende dar cuenta de la realidad del subalterno desde la mirada del intelectual, esto se hace negando la capacidad de este de hacerse escuchar y que, en esa dirección, el cine de Víctor Gaviria apunta en coordenadas diferentes. Ambos textos enfatizan en que es precisamente, con la voluntad realista como norte, como en Gaviria esa frontera entre el intelectual y el subalterno se desdibuja:

Pensando en la originalidad de la propuesta de Gaviria, Duno-Gottberg (2003) afirma que, en la obra del cineasta, el subalterno sería entendido como aquel que no puede hablar, es decir, a quien casi nunca se escucha, debido a que habla desde un lugar no hegemónico y, por tanto, subalterno. De este modo, la obra de Gaviria se basa en un diálogo y un pacto con aquellos que son sistemáticamente silenciados y borrados, permitiendo que el sujeto subalterno y marginado pueda expresarse desde su lugar, sin asumir una postura hegemónica (Duno-Gottberg 2003 en Reinaga de Lima, 2010, p. 68).

Teniendo en mente el objetivo de la investigación en curso, que recae en indagar en los componentes del cine de ficción de Medellín con actores naturales; es importante entonces vincular esta dupla de conceptos (voluntad realista y subalternidad) como parte constitutiva del trabajo con actores naturales en el cine de ficción de Medellín y documentar su tratamiento en las propuestas de otros realizadores además de Gaviria.

---

<sup>3</sup> el término "subalterno" se refiere a alguien que tiene un rango, posición o categoría inferior a otra persona, o que está subordinado a alguien más. Puede aplicarse a sectores marginalizados o clases inferiores de la sociedad.

También se utiliza en el contexto de la tauromaquia para referirse al torero que forma parte de la cuadrilla de un matador. El término proviene del latín "subalternus", que significa "subordinado" o "inferior". Esta noción de subalternidad en las ciencias sociales fue propuesta por el filósofo italiano Antonio Gramsci.

Si bien existe una notable consistencia en cuanto a la presencia de Gaviria y la dupla de conceptos ya mencionada; la pregunta por cuáles producciones o tipo de producciones de ficción analizar, es persistente; los textos anteriormente mencionados han resuelto esta disyuntiva eligiendo analizar producciones como *Rodrigo D: no futuro* (1990), *La Vendedora de Rosas* (1998) y *Sumas y restas* (2004). En esta triada de películas, tanto la voluntad realista como la naturaleza subalterna afloran y son parte constitutiva del trabajo ficcional, pero, además, tienen en común que sus universos ficcionales se construyen dialógicamente con la marginalidad, en tanto que territorio del subalterno. Podría decirse, entonces que el tercer elemento que da cuerpo y existencia al actor natural en el cine de ficción de Víctor Gaviria es la construcción dialógica del universo ficcional:

Sé que es problemático hablar de realismo. Digamos que en películas como *Rodrigo D* o *La vendedora* lo que tenemos es una voluntad realista y un imperativo ético respecto a la representación, que dan lugar a la construcción colectiva de relatos fílmicos. El de mis películas no es la narración costumbrista o truculenta, ni el documental. El realismo ha sido mal entendido como objetividad, como voluntad de calco, como simplificación y falta de complejidad. Creo, por el contrario, que no hay nada más complicado y ambiguo, nada menos aprehensible y más difícil de representar que la realidad, y que el realismo como yo lo entiendo —es decir como voluntad de realismo— asume que esa realidad no es manipulable, que es fragmentaria, que no tiene un significado estable ni abarcable, pero que sin embargo tiene cosas que decir. (Gaviria, V 2002, en Jauregui, C 2002 p.374)

Finalmente, y en la dirección de develar la relación entre el cine realizado por Víctor Gaviria con actores naturales y el lugar de la marginalidad en este tipo de cine, apunta el texto *Víctor Gaviria: la marginalidad con humanidad* de Soberón, Torchia, (2012). El cual, además de hacer una revisión de las producciones más significativas de Víctor Gaviria y sus intenciones, tiene como

aportación fundamental, la de describir el cine de Gaviria como uno capaz de representar la marginalidad. Cabe destacar que el emparentamiento del cine de Gaviria con la marginalidad y la subalternidad no es nuevo en este punto. Sin embargo, este artículo matiza esa intención en Gaviria y la dota de una utilidad práctica que tiene sentido. Además de esto, el artículo logra establecer una distinción implícita entre algunos tipos de marginalidad evidente en las películas de Víctor Gaviria y reconoce, por ejemplo, las dos primeras marginalidades presentes en *Rodrigo D: no futuro* y *La Vendedora de Rosas* que parecen ser diferentes a la de *Sumas y restas*; esta última, presentando una marginalidad que abarca otras esferas de la vida social, no solamente la del reprimido, el subalterno o la persona que está en la periferia si no, en todo caso, una marginalidad que más que afirmarse en los bordes, se irriga hacia el centro y contamina todo lo que hay a su paso.

En conclusión, todos los elementos anteriormente mencionados, que tienen lugar en los textos analizados, son de una importancia capital en cuanto a la comprensión de la materialidad y sustancia del actor natural y su tratamiento en las producciones con actores naturales de Víctor Gaviria. En tanto que el tratamiento de los actores naturales en este director ha sido no solamente la primera iniciativa formal registrada en el cine de Medellín, si no que, además, se trata de la propuesta con actores naturales que más se ha reseñado en la actualidad, será un buen punto de partida a la luz de esta investigación, extrapolar las nociones, categorías y formas de ver de los diferentes análisis a los demás directores que registren iniciativas en la realización de cine con actores naturales en la ciudad de Medellín.

### 3. **Hacia un cine que escucha: los métodos en el cine de ficción de Medellín**

Si quisiera rastrear la existencia de una posible tradición en el cine colombiano, en tanto que la tradición constituye un conjunto de técnicas que se comparten y modifican colectivamente, “podría decirse que el cine colombiano ha tendido a optar por una actuación naturalista formando una tradición alrededor de la figura del actor natural”. (Arteaga, Jerónimo s/f, p.7).

Dicha tradición, apunta Jerónimo Arteaga en su *texto El actor y la palabra: algunas notas sobre la dirección de actores*, está eminentemente condicionada por el hecho de que la actuación es un arte de la palabra y que, en este sentido, la labor de un director es crear el espacio para que ella emerja:

Toda película secretamente es el drama de la aparición (o desaparición) de la palabra. Bien sea por la vía de exceso o del defecto, el cine plantea siempre este problema. Y en el centro de este drama siempre está el actor (de ficción o documental, no importa). Dirigir actores es pues la labor de hacer que la palabra aparezca o desaparezca con cierta calidad narrativa, tanto es así que las cualidades de una actuación siempre se miden en cómo habla o cómo calla un actor (Arteaga, s/f, p.7).

Esta entrevista entre Jerónimo Arteaga y Víctor Gaviria, tiene una importancia capital para el proyecto de investigación en curso en la medida en que, a partir de la misma, se reconoce el lugar de la palabra en el cine de Víctor Gaviria; una de las aportaciones más significativas de esta entrevista al presente proyecto es descifrar la manera en que se configura el trabajo con actores

naturales en Víctor Gaviria y la identificación de que el actor natural es, ante todo, “un narrador natural”, en el que la oralidad y la improvisación tiene un papel fundamental.

Desde el inicio, mi proceso de dirección se centró en descubrir al actor natural. Al comienzo, no contaba con un método concreto, hasta que comprendí la esencialidad de la improvisación. Me atraen aquellas personas capaces de relatar su propio universo. Con *Rodrigo D* descubrí que esos jóvenes me revelaban un mundo hasta entonces desconocido; y eso, en sí mismo, es un talento. Para mí, son verdaderos narradores. El primer paso es escuchar las historias que guardan; el segundo, es darles vida a través de la improvisación (Gaviria Víctor en Arteaga, J, s/f, p. 9).

En consecuencia, la entrevista agota esfuerzos en ofrecer pistas sobre la naturaleza del cine de Víctor Gaviria, y permite dimensionar el lugar de la escucha en el proceso de creación, pues un cine comprometido con brindar un espacio para la emergencia de la palabra es, ante todo, un cine que escucha.

A propósito de esta entrevista, se evidenció que los textos sobre el cineasta y su cine recurren con cierta frecuencia a la revisión necesaria del lugar de la poesía en el trabajo con los actores naturales en el cine de Víctor Gaviria, pues él mismo reconoce el lugar de esta en su cine y, sobre todo, destaca la centralidad de los poemas de Helí Ramírez<sup>4</sup>, los poetas nadaístas o la tradición poética estadounidense del S. XIX. Esto, en la medida en la que estas manifestaciones poéticas toman lugar en lo prosaico y parecen estar revestidas de un compromiso con la realidad y la poesía

---

<sup>4</sup> Helí Ramírez fue un poeta y escritor colombiano nacido en 1948 en el municipio de Ebéjico, Antioquia, y fallecido en 2019. Se destacó por su poesía que retrataba el éxodo y la vida en los barrios periféricos de Medellín, así como por su uso del "parlache", un argot popular de la ciudad. Fue conocido por romper con los manuales impuestos en la poesía, evitando los clichés y las actitudes que paralizan la ciudad. Algunas de sus obras publicadas incluyen "Golosina de sal" y "Desde al otro lado del canto".

misma. Es justamente allí donde el respeto por el habla de los personajes en Víctor Gaviria parte del reconocimiento de cierta posibilidad o necesidad poética de una realidad que brilla por su riqueza simbólica. Este ejercicio complementario y en doble dirección de habla-escucha, finalmente, deriva en la forma poética del universo de las historias.

Durante esta entrevista, ambos señalan un punto de inflexión que nace con Jesús María Arzuaga y que toma asidero significativo en el cine Víctor Gaviria en el que la búsqueda de un cine comprometido con sus personajes y sus universos es la columna vertebral; un cine que dialoga con sus personajes y el espacio y que en ese diálogo encuentra la confrontación necesaria con la realidad; un cine más allá de la representación y que deja de hacerse a espaldas del universo cinematográfico de los personajes.

Finalmente, la entrevista establece un contraste interesante, entre la forma en que opera la realización de cine con actores naturales en Víctor Gaviria y la manera en que otros realizadores han continuado, interrumpido o contrariado el horizonte de realización que este se propone, así lo pone en manifiesto Jerónimo Arteaga, cuando se refiere a la noción de actor natural en el cine colombiano:

Esta noción se asocia al cine de Víctor Gaviria. Fue él quien la introdujo con solvencia en la historia del cine colombiano y existe una diferencia sustancial en el modo en que él la emplea, y en cómo ha sido entendida por la mayoría de los cineastas. Para Gaviria, el actor natural tiene un contenido narrativo e interpretativo que justifica la existencia del término (Arteaga, s/f, p. 8).

En lo que a esta distancia entre Víctor Gaviria y los demás cineastas respecta, este proyecto de investigación ha podido dar cuenta de la existencia de propuestas cinematográficas con actores

naturales en la ciudad de Medellín que carecen de un análisis en clave de su elemento distintivo: la actuación natural, pues los textos existentes se limitan a abordar dichas propuestas desde una mirada eminente exploratoria, dando cuenta únicamente de su existencia y esto es un límite si se quiere reseñar su especificidad en el panorama cinematográfico.

A pesar de lo anterior, la virtud de dichos ejercicios panorámicos recae en que le ha permitido a la presente investigación la identificación de propuestas cinematográficas con actores naturales al margen de la de Víctor Gaviria que configuran precisamente el panorama de la actuación natural en el cine de ficción de Medellín.

Tal es el caso del proyecto de investigación *Análisis de la dirección de actores naturales en Instantáneo, cortometraje de ficción* (Castañeda et al., 2018) el cual reconoce el origen de los actores naturales en la ciudad de Medellín como un elemento inicialmente circunstancial ocasionado, fundamentalmente, por una falta de tradición cinematográfica que afectó en dos direcciones la producción de cine local: la actuación para cine y la dirección de actores para cine. A pesar del rasgo incidental inicial, el artículo reconoce que la dirección de actores naturales puede entenderse como parte fundamental de una propuesta estética y narrativa gracias a la tradición y a sólidas reflexiones de los autores sostenidas en el tiempo. La dirección de actores naturales podría entonces, más allá de ser accidente de un contexto, ajustarse a las necesidades narrativas de ese contexto para contarlos de la manera más acertada y fiel posible.

El artículo establece una delimitación del actor natural y lo diferencia del llamado actor no profesional a propósito de la mención de Fátima Toledo y su metodología de trabajo con actores

naturales: para Fátima, la distancia del actor con la historia que se pretende contar es importante, ella prefiere una relación indirecta con el contexto por sobre una relación directa con las circunstancias. Sin embargo, sigue pareciendo difuso, más allá de la puesta en escena, en qué otros aspectos intervienen la diferenciación entre actores naturales y actores no profesionales.

Finalmente, a propósito de esta investigación, se hace posible la identificación de una serie de producciones de ficción en las que se tiene registro del actor natural, pues la misma logra ubicar en el tiempo los momentos en que el actor natural aparece como parte importante de las producciones cinematográficas y las producciones realizadas con actores profesionales que circundan dichas obras. La compilación de los autores se detalla en la tabla 1:

**Tabla 1**

Películas con actores naturales en el Cine Colombiano desde 1990 hasta 2012 (Castañeda et al., 2018)

Siglas asignadas a cada tipo de actuación:

-(**NAT**) Actores naturales

-(**PRO**) Actores profesionales

- (**NAT & PRO**) Actores naturales y actores profesionales

Año	Película	Director	Tipo de actores
1990	<i>Rodrigo D: no futuro</i>	<b>Víctor Gaviria</b>	<b>NAT</b>
1998	<i>Posición viciada</i>	Ricardo Coral-Dorado	PRO
	<i>La Vendedora de Rosas</i>	<b>Víctor Gaviria</b>	<b>NAT</b>
	<i>Golpe de estadio</i>	Sergio Cabrera	PRO

2005	<i>La historia del baúl rosado</i>	Libia Stella Gómez	PRO
	<i>La sombra del caminante</i>	Ciro Guerra	PRO
	<i>Mi abuelo, mi papá y yo</i>	Dago García	PRO
	<i>Perder es cuestión de método</i>	Sergio Cabrera	PRO
	<i>Rosario Tijeras</i>	Emilio Maillé	PRO
	<b><i>Sumas y Restas</i></b>	<b>Víctor Gaviria</b>	<b>NAT</b>
2007	<b><i>Apocalípsur</i></b>	<b>Javier Mejía</b>	<b>NAT</b>
	<i>Bluff</i>	Felipe Martínez	PRO
	<i>Buscando a Miguel</i>	Juan Fisher	PRO
	<i>Esto huele mal</i>	Jorge Alí Triana	PRO
	<i>La boda del gringo</i>	Tas Salini	PRO
	<i>Satanás</i>	Andi Baiz	PRO
2008	<b><i>PVC-1</i></b>	<b>Spiros stathoulopoulos</b>	<b>NAT</b>
	<i>Paraíso Travel</i>	Simon Brand	PRO
	<i>Perro come perro</i>	Carlos Moreno	PRO
	<i>Los actores del conflicto</i>	Lisandro Duque	PRO
	<i>Yo soy otro</i>	Óscar Campo	PRO
	<i>Polvo de Ángel</i>	Óscar Blancarte	PRO
	<i>Ni cases y ni te embargues</i>	Ricardo Coral-Dorado	PRO
	<i>Entre Sábanas</i>	Gustavo Nieto Roa	PRO
2009	<i>El paseo</i>	Harold Trompetero	PRO
	<i>Rabia</i>	Sebastián Cordero	PRO
	<b><i>La sociedad del semáforo</i></b>	<b>Rubén Mendoza</b>	<b>NAT</b>

	<i>García</i>	José Luis Rugeles	PRO
	<i>Retratos en un mar de mentiras</i>	Carlos Gaviria	PRO
	<b><i>El vuelco del cangrejo</i></b>	<b>Óscar Ruiz Navia</b>	<b>NAT</b>
2011	<i>Silencio en el paraíso</i>	Colbert García	PRO
	<i>Postales colombianas</i>	Ricardo Coral-Dorado	PRO
	<i>El Páramo</i>	Jaime Osorio Márquez	PRO
	<i>Saluda al diablo de mi parte</i>	Felipe Orozco	PRO
	<i>Todos tus muertos</i>	Carlos Moreno	PRO
	<i>Karen llora en un bus</i>	Gabriel Rojas	PRO
	<i>Lecciones para un beso</i>	Juan Pablo Bustamante	PRO
	<b><i>Los colores de la montaña</i></b>	<b>Carlos César Arbeláez</b>	<b>NAT</b>
2012	<i>La cara oculta</i>	Andrés Baiz	PRO
	<b><i>Porfirio</i></b>	<b>Alejandro Landes</b>	<b>NAT</b>
	<b><i>Chocó</i></b>	<b>Jhonny H. Hinestroza</b>	<b>NAT</b>
	<i>La Sirga</i>	William Vega	PRO
	<i>El cartel de los sapos</i>	Carlos Moreno	PRO
	<i>El Resquicio</i>	Alfonso Acosta	PRO
	<b><i>La Playa D.C.</i></b>	<b>Juan Andrés Arango</b>	<b>NAT</b>

Es importante mencionar que esta compilación realizada por los autores es en definitiva un aporte valioso en cuanto al rastreo de las producciones realizadas con actores naturales en el cine de ficción en Colombia. La misma, alimenta la muestra de la investigación en curso.

## Marco Teórico

### 1. Sobre el actor y la actuación

La figura del actor y el proceso de actuación han sido objeto de estudio y análisis desde diversas perspectivas académicas a lo largo de la historia, desde donde se han desarrollado teorías y enfoques que han buscado comprender y perfeccionar la labor del actor en su trabajo escénico. Dos figuras destacadas en este panorama son Konstantin Stanilavsky y Bertolt Brecht, cuyas teorías han dejado un legado importante en el campo de la actuación.

#### 1.1 Stanilavsky y el Método de las Acciones Físicas

Stanilavsky, considerado el padre de la actuación moderna, hizo importantes contribuciones al campo de las artes escénicas con su enfoque innovador. Su método de las acciones físicas buscaba la transparencia y veracidad en la interpretación teatral al enfocarse en las acciones concretas del personaje y alejarse de la exhibición del propio cuerpo del actor. Esta técnica, ampliamente adoptada en el teatro y el cine, tenía como objetivo principal reducir el carácter disruptivo de la actuación y acercar al espectador a la realidad del personaje.

No obstante, aunque el método de Stanilavsky ha sido ampliamente elogiado, también ha sido objeto de críticas. Óscar Cornago, en su libro *La crisis del personaje en el teatro moderno*, argumenta que este enfoque se basa en una concepción referencial del significado, descuidando así el análisis y el abordaje de las obras teatrales en su totalidad. Cornago sostiene que el método

de las acciones físicas establece una forma específica en la que el intérprete debe interactuar con el texto, restringiendo la posibilidad de una interpretación eficaz y limitando el potencial creativo del actor.

Es importante tener en cuenta que estas críticas no invalidan el legado de Stanilavsky, ya que su contribución a la actuación moderna es innegable. Sin embargo, también es relevante considerar perspectivas como la de Cornago, que plantean interrogantes sobre la aplicabilidad y los límites del método de Stanilavsky en la interpretación de las obras dramáticas. En última instancia, estos debates enriquecen la disciplina y nos invitan a reflexionar sobre el vasto espectro de enfoques y técnicas que existen en el mundo de la actuación y el teatro.

El método de las acciones físicas de Konstantin Stanilavsky ha sido fundamental en la formación de actores y en la interpretación teatral. Este enfoque se centra en la idea de que las acciones físicas del personaje son la clave para acceder a sus emociones y motivaciones. A continuación, se presentan ejemplos específicos de obras dramáticas que ilustran este método:

### **1.2 "El jardín de los cerezos" de Antón Chéjov**

Esta obra es un claro ejemplo del uso del método de las acciones físicas. Stanilavsky, que dirigió varias producciones de Chéjov, enfatizaba que los personajes deben ser entendidos a través de sus acciones en lugar de sus palabras. En "El jardín de los cerezos", las acciones de los personajes, como el acto de vender el jardín, reflejan sus deseos y conflictos internos. Stanilavsky instaba a los actores a explorar cómo sus personajes se moverían y actuarían en situaciones específicas, lo que les permitía conectar emocionalmente con el texto.

### **1.3 "Las tres hermanas" de Antón Chéjov**

Otra obra de Chéjov que se presta al análisis del método de las acciones físicas. En "Las tres hermanas", las acciones cotidianas de los personajes, como la preparación de comidas o el cuidado de la casa, son fundamentales para expresar sus anhelos y frustraciones. Stanilavsky enseñaba a los actores a enfocarse en estas acciones para descubrir la psicología de sus personajes, lo que les permitía ofrecer interpretaciones más auténticas y matizadas.

### **1.4 "La gaviota" de Antón Chéjov**

En esta obra, el uso de acciones físicas es crucial para transmitir la complejidad emocional de los personajes. Stanilavsky creía que la interacción física entre los personajes, como el acto de escribir o actuar, revelaba sus relaciones y tensiones. La atención a estas acciones permite a los actores crear un vínculo más profundo con el texto y entre ellos.

### **1.5 "Un enemigo del pueblo" de Henrik Ibsen**

El enfoque de Stanilavsky en las acciones físicas también se aplica a Ibsen. En "Un enemigo del pueblo", las decisiones y acciones de los personajes, como la lucha por la verdad y la justicia, son centrales para la narrativa. Stanilavsky alentaba a los actores a explorar cómo estas acciones físicas reflejan su integridad y moralidad, lo que les ayuda a conectar con el conflicto central de la obra.

### **1.6 "La casa de Bernarda Alba" de Federico García Lorca**

Aunque García Lorca no fue contemporáneo de Stanilavsky, su obra se ha interpretado a través de su método. En "La casa de Bernarda Alba", las acciones de las hijas de Bernarda, como

el acto de coser o mirar por la ventana, son fundamentales para expresar su deseo de libertad y su opresión. Stanilavsky habría enfatizado la importancia de estas acciones en la construcción de la tensión dramática y la caracterización de los personajes.

El método de las acciones físicas no solo se centra en el movimiento físico, sino que también implica una profunda comprensión del texto dramático. Como se señala en el análisis de la obra de Stanilavsky, la interacción entre el texto y las acciones es crucial para la interpretación actuarial. La idea de que "la acción es la base de la emoción" ha sido un principio rector en la formación de actores que siguen este método.

Además, la evolución del pensamiento de Stanilavsky hacia un enfoque más físico en la actuación ha sido objeto de debate. Algunos críticos argumentan que su transición del método de la memoria emocional al de las acciones físicas puede haber simplificado la complejidad emocional que los actores pueden explorar. Sin embargo, otros sostienen que este enfoque permite a los actores conectar más auténticamente con sus personajes, ya que las acciones físicas pueden ser más accesibles y menos abstractas que las emociones internas.

## 2. Brecht y el Efecto de Distanciamiento

Bertolt Brecht fue uno de los dramaturgos más influyentes del siglo XX y planteaba una actuación distanciada que rompía con las convenciones teatrales tradicionales. A través de su teoría del efecto de distanciamiento, Brecht buscaba desencantar al espectador y mantenerlo consciente de que estaba presenciando una representación teatral. En lugar de permitir que el público se sumergiera en la historia y se identificara emocionalmente con los personajes, Brecht proponía que el actor mantuviera una distancia crítica y se abriera a la reflexión y el análisis del texto.

Esta técnica brechtiana de distanciamiento ha tenido un impacto significativo en otros campos artísticos, incluido el cine. El cine brechtiano, un movimiento cinematográfico inspirado en las ideas de Brecht, ha desafiado las convenciones narrativas y estéticas del cine tradicional. Directores como Jean-Luc Godard y Glauber Rocha han adoptado recursos y procedimientos brechtianos en sus películas, introduciendo elementos como la ruptura de la cuarta pared y la exposición de los mecanismos de producción cinematográfica. A través de estas técnicas, el cine brechtiano busca desafiar y cuestionar las estructuras dominantes de poder y estimular una reflexión crítica en el público.

En última instancia, el cine brechtiano se caracteriza por su compromiso con la discusión de temas sociopolíticos y su búsqueda de un nuevo paradigma de conocimiento. Según Gustavo Procopio Furtado, el cine brechtiano no solo aborda la actualidad de la ideología marxista-comunista, sino también se compromete con un pensamiento situado que encajaría en la perspectiva de la decolonialidad. A través de su enfoque en la conciencia crítica y la reflexión

activa del espectador, el cine brechtiano se presenta como una herramienta poderosa para desafiar los discursos hegemónicos y estimular un diálogo más profundo sobre los problemas y desafíos de nuestra sociedad.

El enfoque teatral de distanciamiento propuesto por Bertolt Brecht ha influido de manera significativa en el cine brechtiano y otros campos artísticos. Su objetivo de romper con la ilusión teatral y mantener al espectador consciente de su papel activo en la interpretación de la obra ha llevado a la introducción de técnicas como la ruptura de la cuarta pared y la exposición de los mecanismos de producción cinematográfica en el cine. Estas innovaciones estéticas han abierto nuevas posibilidades para el cuestionamiento crítico de las estructuras de poder dominantes y la reflexión sobre temas sociopolíticos. El cine brechtiano, a través de su compromiso con la discusión y el pensamiento situado, se sitúa en un nuevo paradigma de conocimiento, un enfoque que encaja en la perspectiva de la decolonialidad y su búsqueda de la transformación social. Abuíñ González, A. (2024).

### **3. La Actuación para Cine**

La actuación en el cine se distingue de la actuación teatral debido a sus características y condiciones particulares. En el cine, el actor se enfrenta con un espacio y tiempo fragmentados, donde debe construir el desarrollo de su personaje a través de tomas individuales. A diferencia del teatro, la presencia de la cámara y el posterior montaje influyen en la forma en que el actor aborda su trabajo. Esta situación ha sido analizada por autores como Patrice Pavis (1998), quien ha estudiado la noción de la situación de actuación en el cine y su reinterpretación frente a la del teatro.

En el teatro, la situación de actuación se establece en base a la coexistencia directa de dos sujetos: el actor y el espectador. Sin embargo, en el cine, intervienen otros elementos como los dispositivos técnicos y narrativos del lenguaje cinematográfico. La cámara se convierte en el espectador privilegiado y el actor debe ajustar su técnica para satisfacer las demandas de este nuevo medio. La interpretación debe adaptarse al encuadre, el movimiento de la cámara y la continuidad requerida para el montaje posterior.

En consecuencia, la actuación en el cine implica una comprensión profunda del lenguaje cinematográfico y una habilidad para adaptarse a las especificidades de este medio. La actuación se fragmenta en tomas individuales, lo que requiere que los actores mantengan la coherencia en su interpretación al realizar cada toma, considerando el contexto y los detalles que se aíslan. Asimismo, el actor debe ser consciente de cómo la cámara captura y enfatiza ciertos aspectos de su interpretación, teniendo en cuenta el poder narrativo del montaje posterior. En resumen, la actuación para cine exige tanto talento actoral como el dominio de las técnicas cinematográficas para poder crear personajes creíbles y cautivantes.

Además de las teorías sobre el actor y la actuación, también se han desarrollado estudios sobre la representación del personaje en el cine y el teatro. Conceptos como el estatuto del actor, la noción de personaje y la situación de actuación han sido analizados en profundidad por diversos autores.

En el cine argentino contemporáneo, se pueden observar influencias de la tradición brechtiana, como en las obras de Albertina Carri y Lola Arias. Estas directoras incorporan recursos y procedimientos que complejizan la problemática del actor y su personaje, permitiendo que el actor-sujeto deje sus propias marcas en la trama. Según Beatriz Trastoy (2006), estas experiencias reaccionan a la imposición de un desempeño actoral al servicio de la transmisión de un mensaje, presente en el realismo cinematográfico y en las agrupaciones militantes de los años setenta.

Por otro lado, autores como Osqui Guzmán, en su obra "El centésimo mono", ponen en cuestionamiento las condiciones de producción y expectación del hecho teatral, abriendo un espacio alternativo dentro del sistema teatral argentino del siglo XXI. Guzmán analiza cómo el actor-sujeto se convierte en un agente activo en la construcción del personaje, rompiendo con la idea del actor como mero instrumento de transmisión de un mensaje Masseilot, B. (2020). La utilidad de la Teoría del Actor-Red para el estudio de la comunicación pública de las ciencias. Una aproximación teórico-metodológica.

#### **4. Los métodos de actuación en el cine de ficción**

Los métodos de actuación han evolucionado a lo largo de la historia del teatro y el cine, reflejando cambios en la concepción del arte dramático y la naturaleza del actor. Desde el enfoque emocional de Stanilavsky hasta las técnicas contemporáneas que integran la psicología y la corporalidad, el campo de la actuación es vasto y diverso. Este capítulo se propone explorar estos métodos, sus fundamentos teóricos, y su aplicación práctica en el contexto del cine, con un énfasis particular en el mapa de emociones como herramienta para la interpretación actoral.

#### **4.1 El Método de Stanilavsky**

El sistema de actuación de Konstantin Stanilavsky, desarrollado a principios del siglo XX, ha sido uno de los más influyentes en la formación de actores. Su enfoque se centra en la idea de que el actor debe vivir verdaderamente las emociones de su personaje, lo que se traduce en la famosa frase "no actuar, sino vivir". Stanilavsky introdujo conceptos como la acción física, que sostiene que las acciones del personaje son la clave para acceder a sus emociones. Este método se basa en un análisis profundo del texto y la creación de un "mapa de emociones", donde el actor identifica y organiza las emociones que su personaje experimenta a lo largo de la obra.

En obras como "El jardín de los cerezos" y "Las tres hermanas" de Antón Chéjov, Stanilavsky aplicó su método, enfatizando que las acciones físicas deben ser coherentes con las emociones que el personaje siente. Esto implica que el actor debe realizar un trabajo de introspección y análisis para entender las motivaciones de su personaje, lo que se traduce en una actuación más auténtica y conectada con el público.

#### **4.2 El Mapa de Emociones**

El concepto de mapa de emociones es una herramienta que permite a los actores visualizar y organizar las emociones de sus personajes a lo largo de la narrativa. Este enfoque se deriva de la necesidad de los actores de comprender cómo las emociones cambian y evolucionan en respuesta a los conflictos y eventos de la trama. Al crear un mapa, el actor puede identificar momentos clave donde las emociones deben ser intensificadas o matizadas, facilitando una interpretación más rica y matizada.

El uso del mapa de emociones ha sido adoptado y adaptado por diversas escuelas de actuación. Por ejemplo, el actor y director Michael Chekhov, sobrino de Antón Chéjov, desarrolló su propio enfoque, que enfatizaba la imaginación y la visualización como herramientas para acceder a las emociones. Chekhov creía que los actores debían usar su imaginación para "sentir" las emociones, en lugar de simplemente "recordarlas", lo que se alinea con la idea del mapa como un recurso visual y mental que guía la actuación.

### **4.3 Métodos Contemporáneos**

En la actualidad, los métodos de actuación han evolucionado para incorporar diversas influencias, desde la psicología hasta la teoría del teatro físico. La Actuación de Método, popularizada en Estados Unidos por Lee Strasberg, se basa en gran medida en las ideas de Stanilavsky, pero enfatiza la memoria emocional como un medio para acceder a las experiencias del personaje. Este enfoque ha sido utilizado por actores de renombre como Marlon Brando y Al Pacino, quienes han destacado la importancia de conectar emocionalmente con el personaje a través de experiencias personales.

Por otro lado, la Actuación Física, promovida por figuras como Jerzy Grotowski y el Teatro de los Pobres, se centra en el cuerpo como medio de expresión. Este enfoque busca liberar al actor de las restricciones de la palabra, permitiendo que el movimiento y la corporalidad se conviertan en el principal vehículo de comunicación emocional. En este sentido, el mapa de emociones puede

ser complementado por un "mapa físico", donde el actor explora cómo las emociones se manifiestan a través del cuerpo.

A pesar de la popularidad de estos métodos, también han sido objeto de críticas. Algunos teóricos argumentan que la dependencia excesiva en la memoria emocional puede llevar a una representación superficial o a una sobrecarga emocional en el actor, lo que puede resultar en actuaciones poco auténticas. Por otro lado, la actuación física, si bien liberadora, puede ser vista como una forma de desatender la complejidad emocional del personaje.

La crítica contemporánea también ha comenzado a explorar la intersección entre la actuación y la cultura, considerando cómo los contextos sociales y políticos influyen en la interpretación actoral. Autores como Richard Schechner han argumentado que la actuación no puede ser entendida aislada de su contexto, y que los métodos de actuación deben ser revisados y adaptados para reflejar las realidades contemporáneas.

## **5. Actores Naturales y actores profesionales en el Cine de Ficción**

A lo largo del ejercicio por registrar las definiciones del actor natural en el cine de ficción, se ha podido evidenciar que este es, comúnmente entendido como aquella persona que no ha recibido formación actoral de algún tipo, pero que es seleccionado para interpretar roles en películas debido a su autenticidad y capacidad para representar de manera convincente a un personaje, por lo regular, basado en su propia experiencia de vida. Es lo que comúnmente se entiende cómo actuar de sí mismo.

El origen del término actor natural se remonta a la década de 1940, en el periodo de la posguerra italiana con el surgimiento del movimiento neorrealista italiano. La apuesta fundamental de este movimiento por un cine alineado con su contexto en manos de realizadores como Roberto Rossellini y Vittorio De Sica derivó en el uso de actores naturales en sus películas para retratar la vida cotidiana.

El neorrealismo se ocupó entonces de la gente corriente, la actualidad de la época y las ciudades afectadas por la guerra, y para ello, articuló algo muy cercano a un registro documental. Según Bazin, “en un mundo todavía obsesionado por el miedo y el odio, donde la realidad es negada o defendida como símbolo político, este nuevo realismo italiano “pasa el examen”, pues emerge de este contexto como un “humanismo rebelde”.

Esta corriente, en consecuencia, prefirió centrarse en aquellos temas que forman parte de la experiencia cotidiana, como la pobreza, la injusticia social, la resistencia, la liberación y la ocupación alemana y aliada. Dichos temas sin duda sirvieron como materia prima creativa para los cineastas neorrealistas.

El neorrealismo italiano tuvo una influencia significativa en la emergencia del actor natural en el cine de ficción en geografías diferentes a la Italia destrozada de la posguerra. Podría decirse que, en Europa, por ejemplo, influyó en el cine español de los años 50, que adoptó muchas de sus características principales. A pesar del fuerte componente ideológico del régimen franquista, la influencia del neorrealismo italiano dio lugar a una escuela cinematográfica que contribuyó al

enriquecimiento del patrimonio cultural de España, gracias a autores como Juan Antonio Bardem, Luis García Berlanga y José Antonio Nieves Conde (Velázquez, Sara, 2012).

En la misma dirección en que el neorrealismo italiano influyó en una parte importante de las cinematografías europeas, podría decirse que, gracias a este, el concepto de actor natural llegó a América Latina en la década de 1960, durante el auge del Nuevo Cine Latinoamericano. Este movimiento buscaba alejarse de las convenciones del cine comercial y retratar la realidad social y política de América Latina de una manera más auténtica y comprometida. Directores como Glauber Rocha en Brasil, Fernando Solanas y Octavio Getino en Argentina, a menudo utilizaban actores naturales en sus películas.

En cuanto al cine de ficción de Medellín, el actor natural en las producciones ha tenido una recurrencia significativa desde el manifiesto cinematográfico *Las latas en el fondo del río* (1986), Víctor Gaviria ha utilizado actores naturales en películas como *Rodrigo D: No Futuro* (1990) o *La Vendedora de Rosas* (1998), en las cuales, retrató la vida de los jóvenes en los barrios marginales de Medellín. Ambas películas, pero especialmente *Rodrigo D*, podrían considerarse como un precedente para la actuación natural y la dirección de actores naturales en el cine de ficción de Medellín.

Si se pretende una definición del término actor natural en el cine de ficción de Medellín a la luz de este precedente, bien podría decirse que nos referimos a aquellas personas que no tienen formación o experiencia actoral profesional, pero que por pertenecer al universo real del que da cuenta la ficción o contar con características específicas que reúnen ese universo, se les considera

para representar personajes que, para un actor profesional desposeído de estos elementos, serían en realidad lejanas y difíciles de representar de manera verosímil.

A nivel internacional, es recurrente que al actor natural se haga referencia de maneras como actor no profesional o no actor. El uso de estas formas de referirse a la actuación natural que aquello que define al actor es su experiencia actoral y se abandona la posibilidad de que el actor pueda serlo por la pertenencia al universo de la ficción, como el actor natural. Esta confrontación terminológica es frecuente cuando se habla de actores naturales.

A la luz de este proyecto, la predilección por el término actor natural en lugar de actor no profesional o no actor es fundamental, en tanto que, tal como lo propone Víctor Gaviria, en conferencia para la Universidad de Medellín:

Los actores naturales son personas que no se han preparado ni han tenido ninguna educación para ser actores, sino que son gente digamos de la calle. (...) El actor natural para mí es una persona que pertenece a un universo, encarna ese universo y tiene dentro de su memoria, dentro de su cabeza toda la información sobre ese universo. (...) Lo interesante del actor natural es que le pone de presente a uno el lenguaje, eso implica la forma de entrar a una experiencia única, que no está en el cine sino en una realidad social única. (2015).

Para Gaviria el universo y la realidad social que solo puede encarnar el actor natural es lo fundamental para considerar a un actor natural. Es esta “realidad social única” que trae a cuentas el actor natural, lo que lo diferencia tanto del actor no profesional como del profesional.

Otro ejemplo significativo del lugar que ocupan los actores naturales en el cine de ficción de Medellín es el de Laura Mora, realizadora conocida por las películas *Matar a Jesús* (2017) y su más reciente producción *Los reyes del mundo* (2022). Ambas películas permiten visibilizar el interés de la realizadora por los actores naturales, pues los mismos forman parte integral de ambas obras.

Respecto a las formas en que los directores que han trabajado con actores naturales entienden esta noción y la integran a su trabajo, parece haber tantas formas de acercarse a los actores naturales desde la práctica como directores que se proponen integrarlos a su obra; esta precisión la hace Jerónimo Arteaga, en su entrevista a Víctor Gaviria, al contrastar la forma en que para Gaviria opera el actor natural con la de otros directores que también incorporan actores naturales a sus producciones:

**Jerónimo Arteaga:** [...] Cada vez que te escucho hablar del tema hay un énfasis en la narración y las historias que traen los actores. A vos te interesa más la persona detrás del actor. En cambio, siento que, para otros, la ventaja de un actor natural es que ya viene con un perfil definido. Por ejemplo, si mi protagonista es un campesino del altiplano, ahorro mucho si contrato a un auténtico campesino de allí. Así que, aunque la idea del actor natural viene de tu cine, siento que otros directores no lo interpretan igual.

**Víctor Gaviria:** Para mí, el actor natural es un eslabón de una tradición popular. Él representa y habla por esa tradición.

**Jerónimo Arteaga:** Esto cambia la perspectiva. Significa que el valor del actor natural no reside en su unicidad, sino en todo lo contrario. Es la voz de un proceso colectivo y social que se manifiesta a través de él.

**Víctor Gaviria:** Exactamente, el actor natural es esa persona que, cuando la observo, puede “extrovertir” sus sentimientos y, al mismo tiempo, refleja cientos de aspectos de la vida social.

Es algo básico en esencia. A pesar de que se han escrito novelas sobre la vida en los barrios, los barrios aún conservan una rica tradición de experiencias y formas de enfrentar distintas situaciones. Todo eso se revela a través del actor natural. (Arteaga, J, S/f, p. 9).

Es precisamente la profusión de formas de entender el actor natural en el cine de ficción de Medellín, de lo que se ocupará esta investigación, partiendo de algunas de las ideas que condensa Jerónimo Arteaga en esta entrevista.

## **6. Sobre el actor natural y actor No profesional**

La actuación, como forma de expresión artística, ha sido objeto de diversas interpretaciones y prácticas a lo largo de la historia del cine y el teatro. Dentro de este amplio espectro, se destacan dos categorías que, aunque a menudo se confunden, tienen implicaciones significativas en la práctica actoral: la actuación natural y la actuación no profesional. Este capítulo se propone dilucidar y contrastar estas dos corrientes, explorando sus definiciones, sus contextos históricos y artísticos, así como ejemplos relevantes en la cinematografía mundial y colombiana.

La actuación natural, en primer lugar se refiere a un estilo de interpretación que busca la autenticidad y la verosimilitud en la representación de personajes. Este enfoque se basa en la idea de que el actor debe conectar emocionalmente con su personaje y sus circunstancias, permitiendo que la actuación fluya de manera orgánica y creíble. La actuación natural se asocia frecuentemente con el método de actuación desarrollado por Konstantin Stanilavsky, que enfatiza la importancia de la experiencia emocional del actor y su capacidad para "vivir" el papel que interpreta.

Desde la llegada del naturalismo en el teatro a finales del siglo XIX, este enfoque ha influido en la forma en que se concibe la actuación. Autores como Émile Zola promovieron el realismo en la representación teatral, lo que llevó a una mayor atención a los detalles de la vida cotidiana y las emociones humanas. En este contexto, la actuación natural se convierte en un medio para explorar la complejidad de la experiencia humana, a menudo reflejando las luchas de clases, la moralidad y la psicología de los personajes.

### **6.1 La Actuación No Profesional**

Por otro lado, la actuación no profesional se refiere a la interpretación realizada por individuos que no poseen formación formal en actuación o que no se dedican profesionalmente a esta disciplina. Este tipo de actuación puede surgir en contextos no convencionales, como el cine independiente o el documental, donde se busca una representación más auténtica de la realidad. La actuación no profesional a menudo se asocia con un enfoque más espontáneo y menos estructurado, lo que puede resultar en interpretaciones que, aunque carecen de la pulidez técnica de los actores entrenados, poseen una frescura y autenticidad que pueden ser igualmente poderosas.

En el cine colombiano, un ejemplo notable de actuación no profesional se encuentra en *La estrategia del caracol* (1993), dirigida por Sergio Cabrera. La película presenta a un elenco que incluye a actores no profesionales, quienes aportan una perspectiva genuina a la narrativa. Este enfoque permite que la historia resuene con el público a un nivel más visceral, ya que los personajes parecen más cercanos y representativos de la realidad social del país.

La distinción entre actuación natural y actuación no profesional radica en gran medida en la preparación y la técnica. Mientras que la actuación natural se basa en un enfoque sistemático y emocionalmente profundo, la actuación no profesional puede estar más ligada a la espontaneidad y la autenticidad de la experiencia vivida. Sin embargo, ambos enfoques comparten un objetivo común: la búsqueda de la verdad en la representación.

El uso de actores no profesionales en el cine ha sido una tendencia creciente en las últimas décadas, especialmente en el contexto del cine independiente y el documental. Directores como Ken Loach, conocido por su enfoque en el realismo social, a menudo eligen actores no profesionales para sus películas, creyendo que su falta de formación formal puede aportar una autenticidad que a veces se pierde en la actuación convencional. En *Kes (1969)*, Loach utiliza un elenco de actores no profesionales para contar la historia de un joven en un entorno industrial, lo que resulta en una representación conmovedora y auténtica de la vida en el norte de Inglaterra.

La implicación de esta distinción es significativa, ya que afecta la forma en que se percibe y se valora la actuación en diferentes contextos. La actuación natural, con su énfasis en la técnica y la formación, a menudo se asocia con el prestigio y el reconocimiento en la industria del cine. Por otro lado, la actuación no profesional, aunque puede ser igualmente impactante, a menudo enfrenta desafíos en términos de reconocimiento y valoración dentro de la comunidad cinematográfica.

En el contexto colombiano, el auge del cine independiente ha permitido que la actuación no profesional gane visibilidad y aprecio. Películas como *Los viajes del viento* (2009) de Ciro Guerra, que incorpora elementos de la cultura local y actores no profesionales, reflejan una tendencia hacia la autenticidad y la representación de la vida cotidiana de los colombianos. Este enfoque no solo enriquece la narrativa, sino que también desafía las normas establecidas sobre lo que constituye una actuación "legítima" en el cine.

## **7. Cine de centro y cine de periferia**

Ante la identificación inicial del actor natural como el concepto fundamental para esta investigación, la pregunta por el lugar desde el que se enuncia o en el que este se inscribe es de una trascendencia radical, esto en tanto que “el ‘lugar de enunciación’ no se refiere necesaria y exclusivamente al territorio geográfico desde el que un término emerge, no se trata de una mera localización domiciliaria, sino que remite al espacio epistémico que se habita, esto es, el locus de enunciación que se asume y desde el que se ejerce la acción de comprensión hermenéutica” (Muñiz, L, 2018, p. 24).

La comprensión del actor natural a la luz de esta premisa, permite que su emergencia pueda ser vista más allá de una mera sucesión entre acontecimientos históricos y posibilita el descentramiento de un solo lugar de enunciación del conocimiento al respecto, para darle lugar a la pluralidad de espacios epistémicos, como los que se pueden constatar en el manifiesto del que ya se ocupó esta revisión *Las latas en el fondo del río – el cine colombiano visto desde la provincia*, que asume directamente la propuesta actoral y la emergencia de un cine comprometido con su

realidad como la materia de un cine que se reconoce al margen o hecho en la provincia y en oposición al cine de puestas en escena estereotípicas y televisivas, un cine de centro. Esta disyuntiva inicial entre el cine de provincia y el cine central bogotano se encuentra ampliamente condensada al inicio del manifiesto:

[...] El enigma tiene un nombre: provincia. El fracaso de estas gentes dotadas e inteligentes posee un fundamento: la maldición de haberse quedado en Medellín, el castigo de no haberse instalado en Bogotá. Porque, ¿habrá que repetirlo una vez más?, Bogotá ha sido constituida por designio, no de la divina providencia sino de claros y precisos intereses políticos y burocráticos, en lugar único e inamovible para todo el que en este país desee emprender algo (Álvarez & Gaviria, 1982, p, 4).

En términos generales, se conoce como cine de centro a las producciones cinematográficas realizadas en los centros de poder cinematográfico, como Hollywood o “el cine de teléfonos blancos”<sup>5</sup>, mientras que con el cine de periferia se hace referencia a las producciones de regiones menos dominantes en términos de producción cinematográfica. El cine de centro a menudo tiene acceso a más recursos y mayor influencia en términos de distribución y marketing, lo que puede permitirle llegar a una audiencia más amplia. Por otro lado, el cine de periferia si bien puede permitirse tener más libertad para experimentar y para representar historias, a menudo tiene que lidiar con recursos limitados y puede tener dificultades para llegar a una audiencia más amplia.

## **8. El nuevo cine y las vanguardias cinematográficas como un fenómeno de periferia.**

---

<sup>5</sup> El "cine de los teléfonos blancos" fue un género cinematográfico italiano y argentino de las décadas de 1930 y 1940. Se caracterizaba por producir comedias ligeras y escapistas que retrataban un estilo de vida idealizado, evitando abordar problemas sociales y económicos. El término "teléfonos blancos" hacía referencia a la presencia frecuente de escenas con secretarías y teléfonos de color blanco, símbolos de estatus en ese momento. Estas películas ofrecían entretenimiento y evasión, presentando una visión romántica de la vida, y se asociaban con la burguesía.

A lo largo de la historia del cine, han sido numerosos los esfuerzos por descubrir aquello que pueda considerarse como lo cinematográfico, es decir, aquel elemento diferencial del cine frente a otras formas de arte. En este orden de ideas, es comprensible que la historia del cine se muestre como un viaje lleno de transformaciones formales sucesivas: reelaboraciones formales a lo largo del tiempo que en esencia constituyen formas cada vez diferentes de enfrentarse a dos dimensiones que gobiernan la obra cinematográfica: el tiempo y el espacio.

En la misma dirección que las reelaboraciones formales, la historia del cine ha sido marcada por rupturas y reelaboraciones que tienen que ver con el lugar de enunciación y en concreto, los elementos de carácter contextual que circundan la obra cinematográfica.

En este sentido, tienen especial importancia las vanguardias cinematográficas, que “se inscriben en la contemporaneidad con el surgimiento del cinematógrafo” (Vázquez, p, 16), por tanto, el cine no contaba con una tradición que pudiese ser deconstruida; más que eso, se trataba de construir un lenguaje y en ese sentido, las vanguardias artísticas y literarias, según Vázquez no hubieran sido posibles sin el cine y del mismo modo, el cine no hubiera podido construir un lenguaje sólido sin las vanguardias cinematográficas.

Es conveniente hacer énfasis en las vanguardias cinematográficas, en tanto que son precisamente estos movimientos los que logran reunir un compromiso social que deriva en reconsideraciones formales. Las vanguardias son, a su vez, movimientos en contravía de aquellas formas, estrategias, y lógicas narrativas centrales y paradigmáticas, que, por su reproductibilidad

técnica, terminan siendo sistémicas y recurrentes; un ejemplo actual, que ocupa un lugar problemáticamente central para muchos realizadores corresponde al cine realizado por los grandes estudios de Hollywood o el cine realizado por plataformas de *streaming* como industria cinematográfica. Ejemplos de confrontaciones entre formas cinematográficas “centrales y periféricas” son recurrentes en la historia del cine como arte. Un buen ejemplo es también el cine de teléfonos blancos que ya se mencionó y que es el principal antagonista de una propuesta cinematográfica periférica como el Neorrealismo italiano.

Un ejemplo contundente de cómo las confrontaciones formales del cine de centro y cine de periferia tienen lugar, es la emergencia y evolución estética del nuevo cine latinoamericano, que nace inicialmente con la necesidad de cada país por retratarse socialmente, alejándose de los estándares de realización norteamericanos; cada realizador del nuevo cine latinoamericano buscó una expresión cinematográfica propia a través del lenguaje audiovisual. Esto dio lugar a la emergencia de varios movimientos cinematográficos en países de Latinoamérica.

El Cine Mexicano, por ejemplo, recogió influencias de la cinematografía italiana, la cual se mostró como un primer referente con sus estrellas y exitosos melodramas. Dentro de la cinematografía mexicana, por un lado, podemos dar cuenta de las películas de la época de oro, en su mayoría centradas en el actor profesional y el lugar central que ocupa la música como expresión que coexiste con las imágenes en movimiento, por otro lado, se encuentran las películas independientes con actores no profesionales que buscaron una aproximación naturalista, retratando las realidades del país. (King.1994. p. 144).

En Brasil, por su parte podríamos mencionar el “Cinema Novo”, movimiento que defiende una nueva forma de enfrentar la creación en el arte cinematográfico brasileño, esta reformulación se

alimentó de corrientes de pensamiento que cuestionaron las normas políticas, económicas y culturales impuestas en aquel país:

En la emergencia de estos movimientos cinematográficos latinoamericanos, la influencia del neorrealismo no fue la de una escuela o una ideología, sino, más bien, la de un sistema de producción. El neorrealismo enseñó al cine latinoamericano, en suma, que era posible hacer películas en las calles; que no se necesitaban grandes estudios; que podía filmarse utilizando gente común en lugar de actores; que la técnica podía ser imperfecta, siempre y cuando la película estuviera ligada realmente a la cultura nacional y lograra expresarla. (King, 1994, p. 156).

Vale la pena señalar que pese a sus gestos neorrealistas e influencia de directores italianos como de Sica y Rossellini, el Nuevo Cine Latinoamericano no fue una continuación directa y puntual del neorrealismo italiano, sino que sufrió un proceso de acomodamiento en contextos y momentos políticos diferentes. Mientras que en Italia el neorrealismo se fundó en una agenda antifascista (John Hess 107), la producción de los directores del Nuevo Cine Latinoamericano surge como un modelo “anti-hollywoodense” y dentro de un contexto revolucionario en el cual muchos de los cineastas participaron.

## **9. La juventud**

Al referirse a la juventud, la Organización de las Naciones Unidas (ONU) indica que no existe una definición internacional universalmente aceptada del grupo de edad que la comprende. Sin embargo, con fines estadísticos y sin perjuicio de cualquier otra definición hecha por los Estados miembros, definen a los jóvenes como aquellas personas de entre 15 y 24 años (Organización de las Naciones Unidas [ONU], s, f). Esta definición se centra en el aspecto etario de las personas

para categorizarlas dentro del grupo de jóvenes y, a pesar de que todas las cifras y definiciones posteriores relacionadas con la juventud se basan en esta acepción, en tanto que proporciona un marco general para identificar a la población juvenil, la juventud puede y debe ser entendida desde perspectivas más amplias, “la edad como categoría de análisis no puede sostenerse por sí misma, en la medida en que existen otros factores que influyen en la identificación y clasificación de los jóvenes, produciendo una heterogeneidad interna muy grande” (García-Fuentes & Martínez García, 2020, p. 4).

La producción académica sobre la juventud ha abordado esta categoría desde diversas perspectivas, incluyendo el análisis de su representación en diferentes coyunturas en clave generacional y esto ha permitido comprender mejor los procesos de definición social de la juventud y su reconocimiento como actor relevante en la sociedad.

En este sentido, pueden identificarse una serie de corrientes analíticas desde las cuales referirse a la juventud que parecen abarcar con mayor precisión la amplitud sugerida; una de estas perspectivas tiene que ver con la *nominalista* (García-Fuentes & Martínez García, 2020), en la que los estudios se centran en cuestionar la categoría juventud como medida para referirse a los jóvenes, aceptando la idea del plural “juventudes” para aproximarse a una concepción más ampliada del joven. El sustento de esta perspectiva es un cuestionamiento a la edad como medida única de análisis para referirse a la juventud, en tanto que no permite dar cuenta de los universos juveniles diferentes entre sí, donde la cabida de otros factores, como el origen social, género o pertenencia a una minoría, influirían en el transcurso de la vida de los jóvenes.

Esta forma de entender el concepto de juventud de manera ampliada, sin duda permite acercarse a una multiplicidad de factores que la mera delimitación etaria dejaría por fuera y comprender de manera más precisa a quienes podría fijarse en dicha categoría, además de sus dinámicas y formas de instalarse en el mundo.

En este orden de ideas, es conveniente acudir al enfoque nominalista para acercarse a la comprensión del lugar de los jóvenes en el cine con actores naturales en la ciudad de Medellín en las producciones representativas de los últimos 30 años y de esta manera, establecer los lugares en que aquellas juventudes se encuentran con ejes problemáticos como la marginalidad o la subalternidad como se ha podido identificar en el rastreo inicial.

Lo anterior tiene asidero en que uno de los ejes recurrentes sobre los que se explora la juventud, más allá del nominal, es precisamente el de la transición: la juventud como una etapa transicional hacia la ubicación social en el mundo adulto. Desde esta perspectiva, (García-Fuentes & Martínez García, 2020), destacan el enfoque *transicional* como una posible lectura mucho más acertada de la coyuntura que alberga la juventud y del lugar que ocupan factores como la dimensión sociofamiliar de los jóvenes:

Desde el enfoque transicional se analiza de forma más cabal los cambios que se producen en la vida de los jóvenes para posibilitar su inserción en la vida adulta, donde los itinerarios y las trayectorias realizadas serán básicas en la vida del joven. Los mecanismos fundamentales que influyen en los itinerarios que sigue el individuo para desarrollar una inserción social exitosa están influenciados por el origen socioeconómico y cultural familiar; el sistema educativo y los logros conseguidos para el desarrollo formativo y personal; el entorno socioeconómico en el que se desarrolla su ciclo vital, y las oportunidades laborales a las que tienen acceso, marcando el fin de una transición con la

entrada exitosa al mercado laboral. La familia es el núcleo central del joven, quien debe proporcionar las necesidades materiales y el soporte emocional necesario durante sus etapas de desarrollo personal en la etapa infantil y juvenil, influyendo en las trayectorias escolares y laborales de sus hijos e hijas (García-Fuentes & Martínez García, 2020, p 5).

Con lo anterior en mente, conviene señalar que una proporción importante de los estudios analizados sobre el actor natural en el cine de ficción de Medellín, parecen instalarse precisamente en la dimensión transicional en tanto que reseñan a la juventud, no solo como elemento fundamental de esta propuesta cinematográfica, si no que, a su vez, identifican al joven, y su representación cinematográfica en clave de las problemáticas sociales por las que transita. Esta idea del joven latinoamericano y su representación problemática en el cine se ofrece con mayor detalle en el libro *New Visions of Adolescence in contemporary Latin American Cinema*:

Es claro entonces, que nuestro entendimiento de la niñez y la adolescencia, así como de sus propósitos, está fuertemente influenciada por desarrollos y requerimientos socioeconómicos y culturales. Estos, a su vez, afectan las experiencias de los jóvenes sobre la adolescencia, que también están moldeadas por expectativas de género y alianzas de clase, un hecho que muchos filmes latinoamericanos reconocen en sus proyecciones de problemas sociopolíticos y de las tensiones que rodean la identidad de género, clase y nación lo cual representa un contraste marcado con muchas de las películas adolescentes masivas producidas en Hollywood. (Maguire, G. y Randall, R. 2018, p. 10).

En concreto, transitar en la comprensión de la juventud desde una perspectiva etaria y vincular las perspectivas nominal y transicional, puede brindar herramientas en la búsqueda de una comprensión ampliada del lugar que ocupa la juventud en el cine realizado con actores naturales en la ciudad de Medellín. El emparentamiento de este joven en transición con las problemáticas

sociales de su entorno, es también un elemento recurrente y que precisará de un énfasis analítico mayor.

### **10. Juventud y marginalidad**

Podría decirse que la marginalidad es un concepto ambiguo y polisémico, que más allá de su uso coloquial, ha sido utilizado en las ciencias sociales latinoamericanas desde alrededor de la década de 1960 para describir “el desarrollo desigual de los procesos de industrialización y desarrollo” (Delfino, A. 2012, p. 25). Este concepto surgió durante un período marcado por un cambio de paradigma en las ciencias sociales de la región. Hacia finales de la década de 1960, había una creciente convicción de que la brecha con los países centrales no podía salvarse mediante políticas de desarrollo, pues este crecimiento se veía obstaculizado por razones estructurales internas y externas.

En concreto, la marginalidad se refiere a la situación de las personas o grupos que se encuentran en los márgenes de la sociedad, a menudo debido a factores económicos, sociales o culturales, lo que limita su acceso a recursos, oportunidades y derechos.

En Medellín, la juventud enfrenta desafíos relacionados con la violencia, la exclusión social y el trabajo, lo que refleja su posición marginal y subalterna en la sociedad. El artículo *más allá de los ninis: relación entre juventud, exclusión social y trabajo en el Chile actual* (Cavieres, Héctor *et al.* 2020), ofrece una perspectiva relevante sobre cómo la exclusión social y laboral afecta a los jóvenes, lo que puede ser aplicable a la situación de la juventud en Medellín.

Estos desafíos se ven sin duda exacerbados por condiciones socioeconómicas adversas, como el desempleo y la deserción escolar, que limitan aún más las oportunidades de los jóvenes para un desarrollo pleno. La investigación sobre *Salud mental, Condiciones psicosociales y resistencias de la juventud de Medellín durante la pandemia y la cuarentena del Covid-19*, (López García & Manco Quintero, 2023), destaca cómo estas condiciones adversas afectan la salud mental de los jóvenes y cómo desarrollan formas de resistencia frente a ellas (p. 151).

En el cine latinoamericano de ficción, se han representado diversas manifestaciones de la marginalidad juvenil. Por ejemplo, el cine subalterno latinoamericano ha buscado reflejar la marginalidad social y desarrollar nuevos sujetos que utilicen la violencia en contra de las hegemonías. Además, la transculturación y el realismo sucio en el cine contemporáneo de América Latina han planteado una combinación de ficción y documental para construir un lenguaje que aborde la marginalidad (León, Christian, 2007, p. 3).

Para Dupret, M.-A. (2010). en el contexto de la criminalización de la juventud marginal, se ha observado una tendencia a ver a los jóvenes excluidos como criminales en potencia, lo que lleva a medidas represivas y a la desatención de estos jóvenes. El concepto de ‘marginalidad avanzada’, por su parte, propuesto por Loïc Wacquant para referirse a la especificidad de la segregación social en la posmodernidad parece muy fecundo. Como escribe el autor: “El calificativo de ‘avanzada’ apunta a indicar que estas formas de marginalidad [...] “se levantan delante de nosotros: están inscritas en el devenir de las sociedades contemporáneas”, y continua el autor, “por consecuencia es urgente diagnosticarlas con el fin de darse los medios de trazar nuevas vías de intervención pública capaces de bloquear o redirigir las fuerzas estructurales que las engendran. [...]” (p. 70).

En consecuencia, la juventud marginal se refiere a aquellos jóvenes que se encuentran en situaciones de desfavor, pobreza y exclusión social. En el cine latinoamericano de ficción, se han expresado diversas manifestaciones de la marginalidad juvenil, como la criminalización, la violencia y la transculturación. La criminalización de la juventud marginal se refiere a la tendencia a ver a los jóvenes excluidos como criminales en potencia, lo que lleva a medidas represivas y a la desatención de estos jóvenes. El concepto de ‘marginalidad avanzada’ se refiere a la especificidad de la segregación social en la posmodernidad, y es urgente diagnosticar estas formas de marginalidad para crear políticas de inclusión.

### **11. Juventud y periferia**

La juventud periférica en el cine de ficción latinoamericano se refiere a la representación de jóvenes que viven en áreas periféricas o marginales, que pueden ser zonas urbanas o rurales, y que a menudo enfrentan desafíos sociales y económicos. La juventud periférica es un tema que se ha explorado en el cine latinoamericano, como se menciona en el artículo *Juventudes urbanas: ciudad, cuerpo, virtualidad en el cine latinoamericano* (Urrutia Neno, C., & Ide Guzmán, C. 2022).

Por su parte, en el artículo *Juventudes periféricas: arte e resistências no contemporâneo* (Lacaz et al., 2015), se analiza la forma de vida de juventudes periféricas y las fuerzas de resistencia que se dan en el contemporáneo. Este estudio se basa en un trabajo de campo realizado en una Organización No Gubernamental (ONG) que dirige acciones orientadas a la educación del arte musical para jóvenes. Los datos muestran que en medio de las producciones que marginan los modos de vida en estos territorios, asistimos a la invención de existencias de escape a las fuerzas

marginales que, en reunión con el arte, consisten en devenires minoritarios, en este caso, devenires periféricos (Lacaz et al., 2015, p. 60).

En el cine latinoamericano, la juventud periférica puede ser un tema que se aborda en películas que retratan la vida de jóvenes que viven en zonas periféricas y los desafíos que enfrentan. Por ejemplo, *Los olvidados* de Luis Buñuel se destaca como precursor de una cierta tendencia del cine sobre los adolescentes y ha marcado una época en el cine mexicano en particular y latinoamericano en general.

Del mismo modo, el retrato de la juventud periférica ha tenido asidero en producciones cinematográficas locales que vinculan el actor natural. Una muestra de ello tiene que ver con las obras *Rodrigo D no futuro*, *La Vendedora de Rosas* o *Los nadie*, que fundamentalmente fijan la mirada en una juventud arrojada al mundo y atravesada por dinámicas de marginalidad, relegados a ser parte de la periferia simbólica y existencial.

## **12. Sobre el subalterno y la subalternidad**

La subalternidad es un concepto que se origina en los estudios postcoloniales y se refiere a la condición de aquellas personas o grupos sociales que están en una posición de inferioridad política, social, económica o cultural, marginados por las estructuras de poder dominantes. Este término fue popularizado por el Grupo de Estudios Subalternos en la década de 1980, un colectivo de académicos interesados en las voces y perspectivas de aquellos que han sido históricamente

oprimidos y marginados por el colonialismo y el imperialismo, especialmente en el contexto del sur de Asia.

Las reflexiones sobre la subalternidad suelen atribuírsele a Antonio Gramsci, quien, preocupado por el papel del intelectual en los movimientos culturales y políticos, advierte campos de hegemonía en disputa entre dominantes y subalternos. Para Gramsci, el rol de las clases subalternas es el de impugnar la hegemonía de los sectores dominantes de la sociedad. Pero no en la forma en que operan estas fuerzas fácticas, sino usando sus propias posibilidades hegemónicas en el terreno popular y cultural (Navarro, 2003).

El texto *¿Puede hablar el subalterno?* (Spivak Chakravorty Gayatri, 2020) es un buen ejemplo de la producción escrita respecto a la subalternidad como condición, en él se exponen ideas relacionadas con la capacidad relativa de los subalternos, es decir, aquellos grupos oprimidos y sin voz, para hablar y expresar sus propias perspectivas. La autora Gayatri Chakravorty Spivak, en su ensayo, critica la idea de que los subalternos pueden hablar por sí mismos y desafía la división simple entre colonizadores y colonizados, argumentando que es difícil recuperar la voz del sujeto oprimido debido a la presencia de factores como el colonialismo y el patriarcado. Spivak también critica el trabajo de los intelectuales poscoloniales y académicos, señalando que pueden reproducir los esquemas de dominación política, económica y cultural neocoloniales. Además, Spivak cuestiona la idea de que los subalternos pueden hablar por sí mismos y propone que la voz subalterna debe ser recuperada a través de la solidaridad y las alianzas políticas.

El concepto de subalternidad se ha expandido más allá de los estudios postcoloniales para incluir discusiones sobre marginalidad, opresión y resistencia. Se utiliza sobre todo para analizar cómo las narrativas y las historias de los grupos subalternos son a menudo excluidas o marginalizadas en los discursos dominantes.

La escuela de estudios subalternos latinoamericana, por su parte, define como subalterno a aquel que se encuentra en situación de subordinación y dominación en relación con los grupos dominantes en la sociedad. Esta definición se basa en la idea de que la subalternidad es una condición subjetiva de subordinación que se produce en el contexto de la dominación capitalista. Los estudios subalternos latinoamericanos se centran en la exploración de las relaciones de poder y dominación en la sociedad, buscando dar voz a aquellos que historiográficamente han sido marginados o silenciados.

En términos de la diferencia entre subalterno y subalternidad, la escuela de estudios subalternos latinoamericana propone una aclaración en este sentido al indicar que la subalternidad no es solo una categoría que agrupa a diferentes actores sociales, sino que también sirve para analizar las relaciones de poder y dominación que existen entre estos actores. Así, la noción de “subalterno” puede servir como un marcador de la subalternidad en general, pero también se puede utilizar para referirse a individuos o grupos específicos que se encuentran en situaciones de subordinación y dominación.

Las principales proposiciones de la escuela de estudios subalternos latinoamericanos incluyen:

1. La importancia de estudiar la historia y la sociedad desde la perspectiva de los subalternos, es decir, de aquellos que historiográficamente han sido marginados o silenciados.
2. La necesidad de analizar las relaciones de poder y dominación que existen entre diferentes grupos sociales y actores históricos.
3. La importancia de recuperar las voces y las historias de aquellos que historiográficamente han sido excluidos o silenciados.

En definitiva, la escuela de estudios subalternos latinoamericanos propone un enfoque crítico y reflexivo para entender la historia y la sociedad latinoamericana, buscando dar voz a aquellos que historiográficamente han sido marginados o silenciados.

### **13. El subalterno en el cine**

Como ya se ha hecho mención, el término subalterno se refiere específicamente a los grupos oprimidos y sin voz, al proletariado, las mujeres, los niños, los campesinos, las minorías sociales, y en general a los sujetos al margen de la hegemonía ejercida por los sectores dominantes de la sociedad. Para Gayatri Spivak (1998), el sujeto subalterno es el que no puede hablar porque no tiene un lugar de enunciación que lo permita. La clase dominante siempre hablará por los subalternos y determinará el dominio del relato público.

Ante la pregunta por el lugar del subalterno o la subalternidad en el cine de ficción latinoamericano, existe la tentación de pensar que el cine latinoamericano debe su condición subalterna a su carácter comprometido o revolucionario, pero como lo expresa Navarro (2003), “La situación subalterna de cierto cine latinoamericano nace de la conciencia de pertenecer a un tipo de capitalismo periférico que ha llegado tarde a la constitución del cine como industria”

(p.123), lo que llevaría a pensar que cierto cine latinoamericano, debe su condición subalterna más al ordenamiento del mundo que a necesidades formales o catárticas de revolución simbólica.

El carácter subalterno que manifiesta el cine latinoamericano es múltiple y variado y es la expresión de sectores marginados que no gozan de un espacio en los relatos públicos y de visibilidad social o simbólica.

De este modo, según Navarro (2003), es importante leer a los sujetos de este cine como transgresores de polaridades sociales vigentes: familia/pandilla, ciudadano/delincuente, privado/público, lo incluido/lo excluido.

En la pluralidad de las formas en que la subalternidad ha permitido al cine latinoamericano manifestar su expresión y escapar del lugar común del cine comercial, podemos encontrar expresiones como: nuevo cine, cine social o cine independiente. Todas estas, expresiones de un cine que se asume desde la subalternidad y trabaja con ella, en palabras de Navarro, (2003) “Todas las denominaciones no coinciden semánticamente, puesto que existen enfoques más políticos, otros más militantes, y también aquellos históricos” (p. 124).

Un buen ejemplo de las representaciones de subalternidad en el cine latinoamericano, en que los personajes representados figuran en los límites de la sociedad y en situaciones de opresión, puede identificarse en el ensayo *The Politics of Disaffected Youth and Contemporary Latin American Cinema*, en el que Laura Podalsky (2007), describe un patrón que reconoce en el tratamiento de este tema:

Una proliferación de filmes de una variedad de países latinoamericanos sobre la juventud desafecta, entre ellos *Rodrigo D: no futuro* (1990, Colombia), *Johnny Cien pesos* (1993, Chile), *Madagascar* (1994, Cuba), *Pizza birra faso* (1997, Argentina), *Amor vertical* (1997, Cuba), y *Amores perros* (2000, México). Aunque las historias de alienación juvenil han sido populares en muchos países desde los 60s, muchos de estos filmes latinoamericanos se apartan de los modelos anteriores al privilegiar la perspectiva de individuos de clase trabajadora y clase baja-media, y al hacerlo, acusan duramente a sociedades plagadas por actos mundanos de violencia, explotación, y brutalidad emocional. Ya sea en la forma del estridente punk de la banda sonora de *Rodrigo D*, o la cámara y edición apabullante de *Amores Perros*, estas películas dan fe de la carga afectiva de la vida diaria de los adultos jóvenes. (2007, p. 109).

Por lo tanto, la representación juvenil de actores naturales el cine de ficción puede estar estrechamente vinculada a la subalternidad al ofrecer una plataforma para visibilizar y dar voz a aquellos sujetos que han sido históricamente excluidos o silenciados en la sociedad.

El cine subalterno puede abarcar una amplia gama de formas y expresiones, pero podría decirse que, en esencia, se caracteriza por su enfoque en temas de justicia social, desigualdad, y resistencia contra la opresión. A menudo es producido y dirigido por miembros de los propios grupos subalternos o por aquellos que trabajan en estrecha colaboración simbólica con ellos, buscando asegurar que sus historias sean contadas de manera auténtica. Este tipo de cine es importante en tanto que ofrece una plataforma para que las voces marginadas sean escuchadas y vistas, contribuyendo a una mayor comprensión y empatía entre diferentes grupos sociales. Además, desafía las narrativas convencionales y promueve la diversidad en la industria cinematográfica, tanto en términos de contenido como de representación.

Es difícil entender el cine subalterno estrictamente en clave de aquello que pretende reivindicar (el lugar del subalterno en la producción simbólica), esto porque las expresiones cinematográficas, terminan abordando al subalterno en múltiples direcciones:

[...]Algunos de los trabajos mencionados han ido, además, tras los cuerpos sufrientes del desecho, ya para traducirlos en las disciplinas explicativas de lo social y cultural (paternalismo epistemológico), ya para proponer una agenda de redención social (normalización), ya para conjurar y exorcizar con imágenes lo que se percibe como un desastre (un ejercicio de redención simbólica). En las películas de Víctor Gaviria encontramos hasta cierto punto gestos en uno u otro sentido; sin embargo, pensamos que el proyecto de narración cinematográfica de *Rodrigo D* y de *La vendedora* es otro: por un lado, hacer explícitas y cruzar las fronteras internas de la ciudad entre el ciudadano pleno y el habitante de los espacios urbanos del desecho donde han prosperado las comunas; y, en segundo lugar, promover una mirada encuentro con el desecho humano borrado de la escena ciudadana, del imaginario de la ciudad y —a menudo— de la vida (Jáuregui, 2002, p. 369).

De esta manera, podría decirse que la subalternidad es a su vez una categoría que agrupa a diferentes actores sociales, pero, además, debido a su amplitud, permite que puedan darse cuenta de conceptos como cine o sujeto subalternos, que parecen gozar de una importante producción teórica al respecto, que se preguntan sobre todo por el lugar de los sujetos o movimientos subalternos en la confrontación de situaciones de subordinación y dominación.

## Diseño Metodológico

La propuesta metodológica que se presenta reúne dos de los componentes fundamentales que intervienen en el proceso de la creación y recepción filmica: autor y obra. Estos componentes constituyen la columna vertebral del análisis y cada uno albergará una serie de instrumentos y herramientas de reflexión que permitirán su abordaje. Para la exploración de ambos componentes, se recurrirá a la compilación de reflexiones y el registro de las herramientas o métodos empleados por directores de cine para trabajar con sus actores naturales, a su vez que el análisis fílmico de las obras y su tratamiento del actor natural.

En concreto, este ejercicio analítico se fijará en un grupo de realizadores y sus respectivas obras cinematográficas en las cuales, el criterio de selección será que alberguen de manera significativa la presencia de actores naturales; bien sea por la cantidad de actores de este tipo que la obra incorpore o aquellas en las que, por su protagonismo, los actores naturales constituyan parte integral de la obra, incluso si coexisten con actores profesionales. La selección toma como punto de partida para la exploración, la existencia del manifiesto *Las latas en el fondo del río* (1982) y la película con actores naturales *Rodrigo D: no futuro* (1990) como las primeras iniciativas de las que se puede dar cuenta en el panorama de realizaciones de ficción con actores naturales en el cine de ficción de Medellín.

En esta dirección, la muestra se alimenta de la compilación realizada en la investigación *Análisis de la dirección de actores naturales en Instantáneo, cortometraje de ficción* (Castañeda et al 2018) en la que los autores registran las producciones realizadas con actores naturales y

profesionales desde antes y después de la aparición de *Rodrigo D: no futuro*, como obra inaugural. Dicha compilación, permitió vislumbrar la conformación de la muestra final de películas que serán material de análisis para la presente investigación.

En la tabla 2, se presenta el ejercicio de identificación de los investigadores:

**Tabla 2**

Películas con actores naturales en el Cine Colombiano en 1990 (Castañeda et al., 2018).

Año	Película	Director	Tipo de actores
1990	<b><i>Rodrigo D: no futuro</i></b>	<b>Víctor Gaviria</b>	<b>NAT</b>
	<i>María Cano</i>	Camila Laboguerro	PRO
	<i>La estrategia del caracol</i>	Sergio Cabrera	PRO

En la tabla anterior se identifica la primera película con actores naturales que aparece en el cine de ficción colombiano y de Medellín después de la elaboración del manifiesto *Las latas en el fondo del río (1982)*, texto que como se detalló la panorámica a la producción textual sobre la actuación natural en el cine de Medellín, representa un punto de inflexión y sin duda alberga la necesidad de abogar por un cine diferente en materia actoral. Esta producción, es pues, *Rodrigo D: no futuro*, la cual, a criterio de la presente investigación debe hacer parte de la muestra de análisis filmico en tanto que es la producción que inaugura la tradición del actor natural en el cine de ficción de Medellín y que, además, marca el punto de partida de nuestra delimitación temporal (1990-2022).

**Tabla 3**

*Películas con actores naturales en el Cine Colombiano en 1998 (Castañeda et al., 2018)*

1998	<i>Posición viciada</i>	Ricardo Coral-Dorado	PRO
	<b><i>La Vendedora de Rosas</i></b>	<b>Víctor Gaviria</b>	<b>NAT</b>
	<i>Golpe de estadio</i>	Sergio Cabrera	PRO

Del mismo modo, se identifica, al cierre de la década inmediatamente consecutiva, como la principal obra de ficción realizada con actores naturales *La Vendedora de Rosas* (1999), obra que también integrará la muestra para el análisis filmico, no solo por su repercusión nacional e internacional sino porque además, se sitúa en el cierre de la década de los 90 y la distancia temporal respecto a *Rodrigo D*, podría brindar luces sobre la evolución en el tratamiento del actor natural en las producciones de ficción en la ciudad de Medellín (Castañeda et al., 2018).

**Tabla 4**

*Películas con actores naturales en el Cine Colombiano desde 2005 hasta 2007 (Castañeda et al., 2018)*

2005	<i>La historia del baúl rosado</i>	Libia Stella Gómez	PRO
	<i>La sombra del caminante</i>	Ciro Guerra	PRO
	<i>Mi abuelo, mi papá y yo</i>	Dago García	PRO
	<i>Perder es cuestión de método</i>	Sergio Cabrera	PRO
	<i>Rosario Tijeras</i>	Emilio Maillé	PRO
	<b><i>Sumas y Restas</i></b>	<b>Víctor Gaviria</b>	<b>NAT</b>

2007	<i>Apocalípsur</i>	Javier Mejía	NAT
	<i>Bluff</i>	Felipe Martínez	PRO
	<i>Buscando a Miguel</i>	Juan Fisher	PRO
	<i>Esto huele mal</i>	Jorge Alí Triana	PRO
	<i>La boda del gringo</i>	Tas Salini	PRO
	<i>Satanás</i>	Andi Baiz	PRO

Entre las producciones con actores naturales en el cine de ficción de Medellín que emergen en la década que comprende del 2000 al 2010, llama la atención nuevamente la presencia de una obra del director Víctor Gaviria: *Sumas y restas* (2005), la cual tiene una proximidad temporal importante con *Apocalípsur* (2007) de Javier Mejía. En clave de estos hallazgos, puede ser prudente transitar en el análisis a otras miradas e incluir la obra de Javier Mejía en lugar de *Sumas y restas*, en tanto que el ejercicio propuesto busca entender la diversidad de perspectivas y propuestas del recurso del actor natural en el cine de ficción de Medellín. El texto, en su registro por las producciones realizadas con actores naturales, señala cómo a partir de la entrada en vigor en 2003 de la “ley de cine”<sup>6</sup>, se puede identificar una proliferación de realizaciones con actores naturales en el cine nacional, entre las que *Los colores de la montaña* (2011) del director antioqueño Carlos César Arbeláez, llama la atención para integrar el corpus de análisis filmico en lo que a las producciones con actores naturales en el cine de ficción de Medellín se refiere.

### Tabla 5

---

6 La Ley 814 de 2003, también conocida como la "Ley de Cine", fue promulgada en Colombia el 2 de julio de 2003. Esta ley tiene como objetivo principal fomentar la actividad cinematográfica en el país y establece normas, competencias especiales y definiciones relacionadas con esta industria. Entre sus disposiciones, la ley crea una contribución parafiscal para el Desarrollo Cinematográfico y establece la creación de un Fondo para este fin. Asimismo, regula aspectos como los certificados de inversión o donación cinematográfica, el fomento a la producción, y el régimen sancionatorio. La Ley 814 de 2003 es de gran importancia para el desarrollo y la promoción del cine en Colombia, al establecer mecanismos de estímulo e inversión en esta industria cultural y artística.

## Películas con actores naturales en el Cine Colombiano en 2011 (Castañeda et al., 2018)

2011	<i>Silencio en el paraíso</i>	Colbert García	PRO
	<i>Postales colombianas</i>	Ricardo Coral-Dorado	PRO
	<i>El Páramo</i>	Jaime Osorio Márquez	PRO
	<i>Saluda al diablo de mi parte</i>	Felipe Orozco	PRO
	<i>Todos tus muertos</i>	Carlos Moreno	PRO
	<i>Karen llora en un bus</i>	Gabriel Rojas	PRO
	<i>Lecciones para un beso</i>	Juan Pablo Bustamante	PRO
	<b><i>Los colores de la montaña</i></b>	<b>Carlos César Arbeláez</b>	<b>NAT</b>

Finalmente, conviene incluir dos producciones que, por su distanciamiento temporal, podrían aportar en la construcción de un ejercicio panorámico que pretenda revisar las producciones con actores naturales en el cine de ficción de Medellín: *Los nadie* (2016) dirigida por Juan Sebastián Mesa, que retrata la vida de los jóvenes en las comunas de Medellín y de cómo en medio de la violencia sueñan con un futuro mejor (Castañeda et al., 2018). Y *Los reyes del mundo* (2022) la cual, no solo llama la atención por su repercusión en la cinematografía nacional, sino, además, por el trabajo de preparación de actores naturales a partir del método “mapa de las emociones” (Solei, 2022).

Así las cosas, gracias a esta revisión, además de identificar una serie de conceptos transversales a las realizaciones con actores naturales en el cine de ficción de Medellín, como: voluntad realista, subalternidad, cine periférico y marginalidad, este rastreo ha podido configurar un corpus fílmico desde el que podría establecerse una mirada panorámica a las realizaciones con actores naturales en el cine de ficción de Medellín, el cual se expone a continuación:

**Tabla 6**

*Corpus de análisis filmico, el actor natural y el cine de ficción de Medellín, elaboración propia.*

<b>AÑO</b>	<b>Película</b>	<b>Director/a</b>
1990	<i>Rodrigo D: no futuro</i>	Víctor Gaviria
1999	<i>La Vendedora de Rosas</i>	Víctor Gaviria
2007	<i>Apocalípsur</i>	Javier Mejía
2011	<i>Los colores de la montaña</i>	Carlos César Arbeláez
2016	<i>Los nadie</i>	Juan Sebastián Mesa
2022	<i>Los reyes del mundo</i>	Laura Mora Restrepo

Para el ejercicio analítico, además del registro de las técnicas y métodos de dirección de actores naturales en estas producciones, se tuvo en cuenta el tratamiento temático y formal de la triada de conceptos identificados de manera transversal en el rastreo por la producción textual existente (juventud, subalternidad y marginalidad), esta triada de conceptos hizo parte de las fichas de análisis con las que se exploraron las obras seleccionadas. Dicha exploración se dio en dos bloques principales: elementos formales, en donde se identificó que el registro de la propuesta narrativa, a su vez que el de la forma en que los personajes dialogan, permitieron una caracterización profunda de las películas realizadas con actores naturales al mismo tiempo que la descripción de aspectos formales de la obra que hablan de la experiencia de los personajes en los tres ejes temáticos de la investigación (juventud, marginalidad y subalternidad).

<b>FICHA N°</b>		
<b>Año</b>		<b>Sinopsis:</b>
<b>Director/a</b>		

<b>Preparador/a de actores:</b>	-----	
<b>Casting/</b>		
<b>ELEMENTOS FORMALES – DIRECCIÓN Y PUESTA EN ESCENA</b>		
<b>¿Cómo está compuesta la película en cuanto a su estructura narrativa?</b>		
<b>¿Cómo dialogan los personajes y qué propone la película en este aspecto?</b>		
<b>¿Qué recursos y técnicas visuales se emplean para resaltar la experiencia de la juventud, la marginalidad y la subalternidad en la película?</b>		
<b>¿Cómo se manejan los espacios físicos y la iluminación para transmitir la experiencia, pertenencia o exclusión de los personajes?</b>		
<b>TRATAMIENTO TEMÁTICO</b>		
<b>¿Cuál es el universo de la película del que dan cuenta los actores naturales?</b>		
<b>¿Cuál es el impacto de la película en la representación y visibilización de las voces y experiencias de grupos subalternos dentro de la sociedad?</b>		
<b>¿Qué aspectos de la vida de los personajes reflejan la lucha por la identidad, la supervivencia o la resistencia dentro de contextos marginados?</b>		

**Comentarios:**

De manera paralela al ejercicio de análisis filmico con las tablas presentadas, se incorporó al análisis como herramienta la entrevista semiestructurada<sup>7</sup> y el análisis las mismas a los realizadores Víctor Gaviria, Javier Mejía, Carlos César Arbeláez, Juan Sebastián Mesa y Laura Mora Restrepo. Se consideraron especialmente aquellas entrevistas semiestructuradas que pudieron ser llevadas a cabo para la investigación (Víctor Gaviria, Javier Mejía) como punto de referencia desde el cuál establecer contrastes y, sobre todo, identificar formas en que el recurso de la actuación natural es entendido en clave de la propuesta del director de la obra, que además está él o ella misma atravesada por aprendizajes o apuestas formales que moldean su obra.

Es importante indicar sobre el formato de entrevista a los directores, que este optó por un abordaje de conversación lineal en el que se exploraron inicialmente las definiciones para cada director, con el ánimo de establecer cruces terminológicos, sobre todo en lo que respecta al actor natural en contraste con el actor no profesional; en segunda instancia, se buscó hacer un ejercicio de reflexión sobre las técnicas propias y ajenas en la dirección de actores naturales en sus películas y el último momento de la propuesta de entrevista, planteó una pregunta abierta por el porvenir de la actuación natural en el cine de ficción de Medellín.

---

<sup>7</sup> Una entrevista semiestructurada es una técnica de entrevista que combina elementos de la entrevista estructurada y no estructurada. Se caracteriza por su flexibilidad, ya que el entrevistador tiene un conjunto y temas, pero puede formular preguntas adicionales en función de las respuestas del entrevistado.

<b>Formato de entrevista a directores</b>		<b>Nº 1</b>
<b>Nombre del director/a</b>	Javier Mejía	
<b>Película (s) que se aborda la entrevista.</b>	<i>Apocalipsur</i> (2005)	
<b>Bloque 1 – Sobre las definiciones</b>		
<p>Este bloque busca indagar en la manera en que cada director entiende el trabajo con actores naturales y aquello que lo circunda. Se propone explorar las definiciones propias o ajenas de qué se entiende por actuación natural.</p>	<p>¿Cómo definiría usted el concepto de actor natural?</p> <p>¿Qué cree que es fundamental en un actor natural, que lo diferencia de los actores profesionales?</p> <p>¿Qué opinión le merece que el cine latinoamericano y el de Medellín tengan la tradición del actor natural instalada?</p> <p>¿Cómo llegó a la actuación natural como una posibilidad en sus películas?</p>	
<b>Bloque 2 – Sobre las temáticas y el contexto social</b>		
<p>Con estas preguntas, se busca reconocer y registrar los posibles cruces temáticos que atraviesan a la actuación natural desde la perspectiva de los realizadores.</p>	<p>¿Cómo cree que la presencia de actores naturales en sus películas afecta la representación de las temáticas locales o regionales que aborda?</p>	

	<p>¿Qué impacto tienen las características individuales de los actores en la representación de la juventud, la marginalidad y la subalternidad en la película?</p> <p>¿Qué ventajas o desafíos encuentra al explorar temáticas específicas a través de actores naturales en lugar de actores profesionales?</p> <p>¿Cómo cree que dialoga el contexto social de Medellín en su trabajo con actores naturales?</p> <p>¿Percibe alguna relación entre el actor natural y la marginalidad?</p> <p>¿Qué piensa de hacer cine con actores naturales en Medellín?</p>
<p>Bloque 3 – Sobre la selección y preparación de actores naturales</p>	
<p>Estas preguntas, buscan explorar las reflexiones de los directores respecto al trabajo con los actores naturales. Tienen como objetivo rastrear técnicas y maneras de enfrentarse a la construcción de la puesta en escena y la selección de los actores naturales.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• ¿Qué criterios utiliza para identificar a un actor natural?</li> <li>• ¿Cómo prepara a los actores naturales para sus papeles?</li> <li>• ¿Qué herramientas de exploración emocional usa con sus actores naturales?</li> <li>• ¿Cómo sabe que un actor natural está ofreciendo la puesta en escena que usted busca, hay algún criterio en este sentido?</li> <li>• ¿Qué piensa respecto a establecer una distancia entre la vida del personaje y la vida del autor?</li> </ul>

	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Cuando alguien aprende actuación de manera profesional, una de las principales lecciones es la de invisibilizar la cámara ¿de qué manera gestiona la consciencia de un actor natural al hecho de ser grabado?</li> </ul>
<p>Bloque 4- sobre la Interpretación del actor natural</p>	
<p>Tras identificar las estrategias, formas y las técnicas para la preparación de actores naturales, es importante preguntarse por la manera en que esa puesta en escena se materializa y el resultado de esta.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• ¿Cómo trabaja con los actores naturales para lograr interpretaciones auténticas y creíbles en sus películas?</li> <li>• ¿Considera que la improvisación es una herramienta importante al dirigir a actores naturales? ¿Cómo la incorpora en su proceso creativo?</li> <li>• ¿Cómo se relaciona la actuación de los actores con la construcción de los personajes y la profundización en las temáticas abordadas?</li> <li>• ¿Cómo influye la elección de actores naturales en la estética y la narrativa de sus películas?</li> <li>• Respecto a los métodos de dirección de actores profesionales establecidos ¿cree que pueden usarse para la dirección de actores naturales? ¿tiene alguna metodología propia?</li> <li>• ¿Cree que la película tendría una recepción diferente si usted no hubiese trabajado con actores naturales?</li> </ul>
<p>Bloque 5- sobre la evolución y el porvenir</p>	

<p>Estas preguntas buscan indagar por el reconocimiento de los directores de películas con actores naturales en el cine de ficción de Medellín dentro de la producción cinematográfica de la ciudad y su perspectiva panorámica del paradigma de la actuación natural.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• ¿Cuál cree que puede ser el origen del cine con actores naturales en la ciudad de Medellín?</li> <li>• ¿Cree que en materia de la actuación con actores naturales en el cine de ficción de Medellín se está forjando una tradición o un paradigma?</li> <li>• ¿Qué lugar cree que tiene o tendrá la actuación natural en el cine de ficción de Medellín?</li> </ul>
--	--

La conjunción de la selección de películas a la luz de la compilación ya existente sobre la actuación natural y profesional en el cine colombiano, su posterior análisis fílmico tomando como instrumento las fichas presentadas y el contraste de los hallazgos con los comentarios y reflexiones de los autores, supuso de esta manera el eje metodológico de la presente investigación, de la que valdría la pena indicar, a su vez, que tuvo un enfoque eminentemente exploratorio de la temática presentada; no solo por la novedad que se percibe en cuanto a la actuación natural en Medellín o el cine con actores naturales en la ciudad desde una perspectiva académica, si no, además, la naturaleza misma de la temática seleccionada, exige un planteamiento exploratorio que pueda registrar la polisemia de sentidos, definiciones y búsquedas existente.

**Juventud, marginalidad y subalternidad: origen y evolución del actor natural en el cine de los últimos 30 años en Medellín.**

El cine de ficción de Medellín ha encontrado en el actor natural un recurso expresivo que le ha permitido capturar con veracidad las realidades propias de los universos periféricos, subalternos y marginales de la ciudad, al mismo tiempo que poner en marcha el motor de empatía colectivo. A lo largo de los últimos 30 años, diversas producciones representativas han optado por vincular a actores naturales o “no profesionales” con el ánimo de abrazar la verosimilitud y derribar el presupuesto existente de que la clase marginal necesita ser traducida, solo fundamentado en la aparente imposibilidad de dicha clase por encontrar un lenguaje o vehículo estético propio. Esta apuesta que privilegia la verdad por sobre la verosimilitud y que permite que sean los propios sujetos, vehículos de expresión a quienes los gobierna la realidad, tanto como para que “la lleven a costas”, ha derivado en un cine de una vitalidad estética, poética y realista capaz de interpelar al espectador al punto de alinear su verdad, relevarle la verdad del otro y hacerla cercana, próxima, no ya desde la perspectiva de la traducción intelectual, sino desde la presencia misma de la verdad en la pantalla, “una idea muy evangélica” en palabras de Gaviria en entrevista para este ejercicio analítico.

En los apartados consecutivos, se analizará el origen y la evolución del actor natural en el cine de ficción de Medellín, indagando en los derroteros que la han configurado, reconociendo su origen en la obra *Rodrigo D: no futuro* hasta las más recientes expresiones en la película *Los reyes del mundo*. Se procurará un análisis detenido en las producciones clave que han apostado por este recurso esencial y su vínculo existente o no con los conceptos que se muestran transversales (marginalidad, periferia y subalternidad). El análisis se complementa con la reunión de reflexiones

de sus directores a través de entrevistas directas e indirectas en las que se buscará comprender las motivaciones y las implicaciones de esta apuesta estética y ética del cine en Medellín.

### **1. *Rodrigo D: no futuro* (1990) y el suicidio como conquista.**

Optar por *Rodrigo D: no futuro*, dirigida por Víctor Gaviria y estrenada en 1990 como la obra que inaugura el presente ejercicio analítico parte de varias consideraciones: la primera es el hecho de que es el primer largometraje con actores naturales del que se tiene registro en las iniciativas estéticas de Gaviria, a quien se ha reseñado como una suerte de pionero en la búsqueda por una actuación diferente gracias a su manifiesto *Las latas en el fondo de río* (1982). Si bien Gaviria ya había realizado algunas producciones con actores naturales y en el cine de Medellín se puede dar cuenta de algunas producciones anteriores, como *Bajo el cielo antioqueño* (1925), es con *Rodrigo D* que se plasma de manera consistente y notablemente deliberada la decisión por actores naturales y la necesidad de “un cine que no le dé la espalda al entorno que lo gobierna”<sup>8</sup> Esta película, no solo por la materialización de sus intenciones, sino por su posterior repercusión en la representación de la juventud marginal de Medellín es además una obra que abre las puertas a posteriores ejercicios tanto de Gaviria como de otros realizadores en materia de actuación natural en Medellín.

A partir de la experiencia de *Rodrigo D*, cuyo estreno al comienzo de los años noventa significó un estremecimiento epistemológico en el cine colombiano por la manera de abordar el trabajo del actor, la relación con los entornos y locaciones de filmación y el uso del lenguaje oral. (Zuluaga, Pedro, 2012, p. 195).

---

<sup>8</sup> Ver *Las latas en el fondo del Río* (1982).

En *Rodrigo D: no futuro*, los actores naturales no solo retratan el universo marginal de las comunas de Medellín, sino que también dan cuenta de la bullente escena punk y su cruce con la ola de violencia que azotaba la ciudad en esa época. La película se centra en el adormecimiento e indiferencia existencial de Rodrigo, un joven habitante de la violenta periferia Medellínense de finales de los años 80 quien, tras la muerte de su madre y ante la creciente ola de violencia a su alrededor de la que se niega a formar parte más que como espectador pasivo, se encuentra a sí mismo arrojado a un absoluto presente sustentado en la carencia de sentido que tiene la idea de futuro. El estado liminal de Rodrigo atraviesa toda la película, lo cual en ocasiones podría hacernos pensar que estamos frente a una película contenida en tanto que se niega a asumir como propias las grandilocuencias inherentes al relato clásico de un héroe que persigue sin permitirse una tregua su objeto de deseo.

Contrario a las estructuras tradicionales del relato, podría decirse que la película se instala sin altibajos en el duelo existencial de Rodrigo y la manera en cómo él mismo le hace duelo a su existencia, a los ideales, las ambiciones y proyectos a futuro. Un duelo que tiene su evidencia indudable en la actitud de Rodrigo frente a la reciente muerte de su madre. La película muestra a un personaje en permanente duelo: el protagonista, Rodrigo, es un joven que atraviesa por un vacío maternal y existencial y que encuentra en el punk un único lugar posible. Su estado permanente de melancolía se manifiesta de manera violenta, pues tiene problemas con sus familiares y padece de una inquietud mental que lo somete a un insomnio permanente.

Ante la imposibilidad manifiesta de hacer las paces con el mundo y dedicarse a la música, como su única redención, Rodrigo decide suicidarse lanzándose desde un edificio a la calle. Sus amigos, Ramón, Adolfo, el Alacrán, el Burrito, Johncito y otros más, comúnmente conocidos como

pistoleros por su participación en actividades delictivas, al mismo tiempo que generan violencia a través de robos u homicidios, son víctimas de un destino cruel porque casi todos ellos morirán violentamente antes de cumplir los veinte años: Ramón, el más joven de todos, quiere unirse a la pandilla que dirige Adolfo, quien desconfía de él porque lo ve “muy acelerado” y lo considera un Judas -traidor. Debido a la persecución policial o paramilitar, Adolfo se ve obligado a encaletarse (escondarse) y, por ello, no puede participar en el robo de un automóvil. Ramón lo reemplaza y roba el auto acompañando al Burrito y al Alacrán, pero comete un error al dar cara (dejarse reconocer) y debido a su falla, la policía sube a las comunas para arrestarlo. Ramón huye desesperado hacia donde estaba escondido Adolfo, el cual le niega refugio; es más, junto con el Alacrán –quien hasta ese momento era el que mejor se llevaba con Ramón- le exigen que abandone el barrio para no poner en riesgo a los demás. Por la noche, Adolfo sale de su encierro para beber con el Burrito y el Alacrán; poco después, los tres deciden bajar al centro de la ciudad para asaltar o matar y se topan con Ramón en el camino. En primera instancia, lo recriminan muy molestos por permanecer allí insistiéndole que se vaya; pero apenas unos segundos más tarde, cambian de opinión, llaman a Ramón y Adolfo le dispara a quemarropa terminando, de este modo, la película.

Haciendo una revisión de la película, podríamos hacer algunas observaciones respecto a los elementos narrativos que la componen:

### **1.1 Personajes**

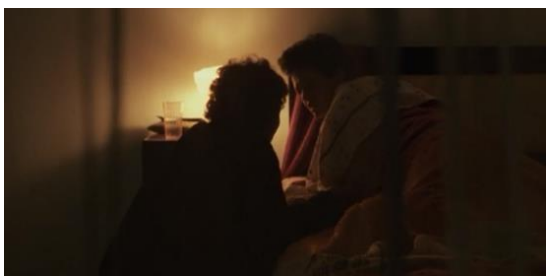
En *Rodrigo D: no futuro*, los protagonistas son fundamentalmente jóvenes marginales de barrios periféricos sin perspectivas de futuro. Ellos no representan a héroes o personajes idealizados, son antihéroes realistas con carencias y vicios, con los cuales el espectador termina empatizando por su realidad inmanente; son, ciertamente personajes planos,

desprovistos de arcos de transformación grandilocuentes, reflejando su estancamiento vital. Ninguno de los personajes cambia o se transforma, sino que irremediamente asume su destino trágico, fatal.

A lo largo de toda la película, no hay una estructura narrativa convencional con planteamiento, nudo y desenlace claro. La película es más bien una sucesión de cuadros de vida, escenas del día a día sin un hilo conductor evidente en la que no hay puntos de giro ni una escalada dramática definida. Podría decirse que, de manera estructural, la película va y viene sobre la experiencia de continuo presente de los personajes alrededor del punk y las pandillas, pero vale la pena destacar dos momentos que parecen claves en cuanto a la experiencia de Rodrigo:



*Imagen 1: Rodrigo D. No futuro (1990)*



*Imagen 2: Rodrigo D. No futuro (1990)*



*Imagen 3: Rodrigo D. No futuro (1990)*

**1.1.1 Rodrigo visita la casa de Doña Noemí:** cuando Rodrigo llega a la casa de doña Noemí, de alguna manera pensaba que esa puerta lo iba a reintegrar al mundo, como si se tratase de una suerte de redención. Esta idea no es del todo equivocada si se piensa en que, con Doña Noemí, estaban albergadas algunas de las memorias juveniles de su madre. Esta búsqueda de refugio tiene especial importancia, porque se da en un momento coyuntural de la película, pues todos los personajes están buscando “encaletarse” y ese encaletamiento, solo parece posible yendo a la casa de la madre. Sin embargo, una vez en casa de Noemí, Rodrigo tampoco pudo conciliar el sueño y su frustración solo consiguió aumentar. Después de este intento fallido de redención, la única puerta que le queda a Rodrigo es la del ascensor justo antes de suicidarse para así acabar de una vez por todas con el drama de estar arrojado en el mundo. Su salto al vacío es el resultado de su intento por exorcizar el tormento en el que vive.

**2. Rodrigo se suicida:** el suicidio de Rodrigo en la conclusión de la película es presentado no solo como un acto desesperado, sino como una forma de agencia y afirmación personal en un entorno que le niega cualquier otro tipo de escape o solución. La constante falta de esperanza y la ausencia de un futuro llevan a Rodrigo a convocar la muerte como la última forma de control sobre su propia existencia, un acto final de autonomía en una vida que se siente más como un callejón sin salida que como un camino con múltiples direcciones posibles. Esta decisión se enmarca en un contexto más amplio de alienación y desesperación, resaltado por la elección de la canción “No te desanimes, mátate” durante la escena clave. Esta elección musical no solo complementa la ironía y el dolor de la

situación, sino que también subraya la crítica social presente en la película; una sociedad que, en lugar de curar a sus individuos, los empuja hacia el abismo. La muerte de Rodrigo se convierte en un símbolo potente de resistencia contra una realidad opresiva y asfixiante, presenta un comentario sobre las pocas opciones que algunos individuos perciben que tienen a su disposición cuando toda salida parece estar bloqueada. Una exploración de la pérdida de identidad y la lucha intrínseca para encontrar significado en un mundo que parece indiferente a la marginación individual y colectiva.

## 1.2 La actuación natural en *Rodrigo D: no futuro*

Para poder acercarse en profundidad a la propuesta de actuación natural en esta película, habría que fijarse en la forma en que dialogan los personajes respecto a la que podría indicarse que tiene que ver con una forma primitiva del parlache, la cual se muestra como un elemento importante en materia de los diálogos en tanto que es una manera de expresar la realidad social y cultural de la época en la que se desarrolla la trama. Este dialecto, según Juan Fernando Ramírez en conversación con Víctor Gaviria para la Universidad EAFIT, es en esencia un proto parlache<sup>9</sup> compuesto principalmente por resemantizaciones lingüísticas de piezas léxicas del lunfardo, el lenguaje rural antioqueño, el lenguaje coloquial más usado en Colombia y algunos préstamos del inglés.

---

<sup>9</sup> En su artículo para el periódico Universo Centro, *Medellín (1980 – 1993): sociolingüística de la ciudad más violenta del mundo*, Juan Fernando Ramírez se refiere al proto parlache: “1980, once años antes de que saliera a la luz el libro *En qué momento se jodió Medellín*, pregunta del millón que nadie ha podido resolver a ciencia cierta, los poetas Germán Suescún y Hugo Cuervo publicarían en esta ciudad el *Diccionario de los mariguaneros*: 152 páginas alucinadas de una jerga que había bebido de las mismas fuentes léxicas de las que posteriormente surgirá el parlache, palabras del lunfardo, préstamos del inglés y resemantizaciones del antioqueño y del lenguaje coloquial más usado en Colombia, por lo que podría considerarse una suerte de proto parlache”.

Ante la presencia del proto parlache como forma en que dialogan personajes de la película, se acentúa la certeza de que no estamos ante el Otro como un espacio que necesita ser llenado o como un sujeto que no puede comunicarse haciendo uso de sus medios de expresión y necesita ser traducido, más bien se trata de un proceso de doble dirección que hace que los actores naturales no sean reducidos a informantes nativos, sino que se consoliden como coautores de la película en la medida en que sus historias de vida, develadas en su expresión verbal, son decisivas en la escritura del guion.



*Imagen 4: Rodrigo D: no futuro (1990)*

Las expresiones usadas por los actores naturales a lo largo de la película delimitan el universo de estos, al tiempo que dan cuenta de su condición de estar arrojados al presente sin sentido en el que el universo punk encuentra su irremediable asidero. Un notable ejemplo de esto puede encontrarse en el minuto 03:55 de la película en la que uno de los vecinos de Rodrigo, al ver una motocicleta Honda Roja, dice - “mira esa moto tan botada”- y Rodrigo le responde: - “botado estás vos, botados estamos todos”-.

Otras expresiones empleadas con frecuencia en la película y que a su vez son reseñadas por Juan Fernando Ramírez son:

- Bareta, chiruza o marimba, para referirse a la marihuana.
- Chimba: aparato reproductor femenino. Mujer. Algo bueno, agradable.
- Ganzo ciego: incitar a una persona a cometer un delito sin que se percate de ello.
- Medallo: ciudad de Medellín.
- Pirobo: término despectivo para un sujeto tramposo. Sujeto indeseable. Persona tonta o boba.

### **1.3 Juventud, marginalidad, subalternidad y su representación visual en *Rodrigo D:***

#### ***no futuro***

*Rodrigo D: no futuro* tuvo un profundo impacto en la representación y visibilización de las voces y experiencias de grupos subalternos en la sociedad colombiana, específicamente en la subcultura punk y en los jóvenes marginados de la ciudad de Medellín.

En primer lugar, la película logró visibilizar la subcultura punk en Medellín de una manera realista y sin caer en el paternalismo o la exotización. Hasta ese momento, esta expresión contracultural no había sido reseñada en la producción cinematográfica con tanto alcance. A través de los personajes principales, la película retrató los códigos estéticos de un movimiento anímico y existencial en toda su extensión. Sin embargo, más allá de lo visual, el filme también mostró su forma de vida rebelde y el rechazo a las normas sociales establecidas, así como su incredulidad y

negación un futuro incierto en los barrios populares de Medellín. *Rodrigo D* contribuyó a romper el silencio y los prejuicios que existían en torno a esta subcultura juvenil, y obligó a la sociedad a mirarla de frente e intentar comprenderla más allá de los estigmas.

Del mismo modo, la conexión de la película con la poesía, específicamente la de Helí Ramírez fue otro aspecto relevante de su impacto. La obra del poeta, quien creció en las comunas marginales de Medellín, fue una influencia clave para el director Víctor Gaviria al concebir la película. Los versos de Ramírez, Como sostiene María Mercedes Jaramillo en su análisis, *Rodrigo D: no futuro* logró trasladar al lenguaje cinematográfico la estética poética de Helí Ramírez y su forma de retratar la marginalidad y la dureza de la vida en las comunas. Escenas como el entierro del personaje de “Johncito” parecen sacadas directamente de los poemas de Ramírez. De esta forma, la película no solo visibilizó la subcultura punk, sino que también llevó a las pantallas la poesía marginal de Medellín, y la configuración de su universo simbólico.

A lo largo la película *Rodrigo D: no futuro*, existen una confluencia de elementos y técnicas visuales que resaltan la experiencia de la juventud, la marginalidad y la subalternidad entre los que pueden destacarse la cámara en mano, los puntos de vista subjetivos el uso de planos a nivel de los personajes, una paleta de colores desaturada, Todos estos elementos visuales buscan sumergir al espectador en la vivencia al mismo tiempo opresiva y dinámica de los subalternos, conectando al espectador directamente con su realidad marginal.

1.3.1 **La cámara en *Rodrigo D*:** entre los elementos mencionados, vale la pena destacar el uso del movimiento de cámara en mano, el cual hace que nos enfrentemos a la experiencia cinematográfica directa, como si de alguna manera se quisiera que el espectador presenciara el desarrollo de los acontecimientos en tiempo real. Es importante destacar que esta técnica tiene especial predominancia en aquellos momentos que Rodrigo aparece en pantalla con sus amigos pistoleros o cuando los mismos amigos figuran sin la presencia de Rodrigo. Esto sin duda permite a los espectadores conectarse no solo con el ritmo de la película y seguir su pulso, un pulso que parece propio de la marginalidad y el ostracismo sino que además ese pulso frenético y directo, es el mismo que experimentan los personajes en su cotidiano: la vida desde la periferia, la marginalidad y la exclusión repara muy poco en la contemplación, la mirada es inmediata y fragmentaria, carece de continuidad contemplativa, pues parece que, la experiencia del mundo de Rodrigo cuando está con sus amigos, está lejos de abrazar la posibilidad contemplativa.



*Imagen 5: Rodrigo D: no futuro.*



*Imagen 6: Rodrigo D: no futuro.*

La cámara se vuelve más estática y menos frenética en aquellos momentos en que vemos a los personajes en la parte baja y central de la ciudad; los encuadres fijos de los planos abiertos se alternan con travellings inestables de los planos cercanos o incluso cuando vemos a Rodrigo solo, normalmente en momentos de introspección. Allí las escenas son menos fragmentadas, tienen una mayor duración en el tiempo y no tienen el carácter fragmentario que en efecto tiene en la parte alta, donde habita Rodrigo con sus amigos.



*Imagen 8: Rodrigo D: no futuro*



*Imagen 7: Rodrigo: no futuro*

1.3.2 **La yuxtaposición:** otro recurso visual utilizado con notable frecuencia es la yuxtaposición de escenas y escenarios contrastados. La película alterna entre la realidad del empobrecido barrio periférico de Rodrigo y las zonas acomodadas de la ciudad. Este marcado contraste pone de relieve la desigualdad y las divisiones sociales que prevalecen en la Medellín de clase media, haciendo evidente la condición subalterna de los personajes. Esto se refuerza con las angulaciones de la cámara y los movimientos de Rodrigo dentro de los encuadres. Por lo regular, las tomas desde las que se aborda a Rodrigo son un contrapicado, en el que Rodrigo hace la acción de bajar. Con notable frecuencia, vemos a Rodrigo bajar desde una parte alta. Dando mucho

más sentido a esa condición periférica; de estar en la parte alta, a la que cuesta acceder.

1.3.3 **El plano de punto de vista subjetivo:** es otro de los elementos visuales que refuerzan la experiencia marginal de los personajes, el cuál es usado para transmitir la perspectiva de los jóvenes marginales, ejemplificando con tomas de la película donde la cámara adopta literalmente el ángulo visual de Rodrigo y sus amigos, lo cual permite una proximidad emocional mayor con los personajes y su universo marginal. Es importante destacar esta forma de abordar el universo marginal de los personajes en tanto que permite al espectador situarse al mismo nivel de los personajes, sin mirarlos de una manera paternalista, sino que entendiendo sus dinámicas y siendo empático con las mismas.

1.3.4 **La paleta de colores:** la representación de la experiencia de la juventud marginalizada y subalterna en la película “*Rodrigo: no futuro*”, como se comentó, también se ve influenciada por su paleta de colores. En este sentido, se puede apreciar que la elección de tonos deslucidos y poco saturados desempeña un papel importante en la creación de un ambiente opresivo y empobrecido, especialmente al representar la habitación del personaje principal, Rodrigo. La utilización de colores apagados y sin brillo en la

escenografía y la cinematografía de la habitación de Rodrigo contribuye a transmitir la sensación de desesperanza y falta de oportunidades que caracteriza la vida en las comunas marginales. La saturación limitada de los colores también enfatiza la ausencia de vitalidad y el empobrecimiento económico en el que se encuentra inmerso el protagonista.

1.3.5 **Los espacios en *Rodrigo D*:** a lo largo de la película, la cámara recorre diversos espacios físicos que los protagonistas habitan, pero también aquellos de los que se apropian y donde su marginalidad finalmente encuentra un asidero. Tal es el caso de las angostas y laberínticas callejuelas de las comunas, las estrechas terrazas de las viviendas precarias y los lotes baldíos abandonados. Si bien segregados del resto de la ciudad, estos ámbitos representan indiscutiblemente el único lugar posible donde la marginalidad de Rodrigo y su pandilla toma formas diferentes, se transforma y cobra una identidad propia. Esto es, sin duda, resultado de su exclusión juvenil de los espacios públicos formales y su irremediable confinamiento en los márgenes urbanos. No pertenecen ni son bienvenidos en las zonas acomodadas.

1.3.6 **La iluminación,** por su parte, refleja magistralmente la dualidad existente entre la ciudad marginal - oscura, de luces tenues y colores opacos - y aquella ciudad “central” de luces cálidas y colores saturados. Esta dualidad es un

motivo recurrente que atraviesa toda la película, teniendo un notable protagonismo el sombrío universo marginal de Rodrigo y sus amigos. Aunque es una cinta que tiene como elemento integral el violento contraste social que lacera el universo juvenil de la Medellín de los años 80 es ante todo una película cuyo verdadero protagonista es precisamente ese mundo marginal al que se le otorga una proporción de tiempo en pantalla considerablemente mayor. Las escenas donde aparece la clase privilegiada a la que se opone son ocasionales y esporádicas, figurando sólo para poner en evidencia los actos delictivos que contra ella perpetran. La fotografía cruda pero poética de la película capta con crudeza esos ambientes segregados, pero también la rebeldía, vitalidad y riqueza cultural que emanan de los personajes en su búsqueda desesperada de identidad y pertenencia.



*Imagen 9: Rodrigo D: no futuro*

En síntesis, *Rodrigo D: no futuro* marca un punto de inflexión trascendental en la trayectoria del cine colombiano y antioqueño, desafiando audazmente las convenciones rurales y paisajísticas que habían predominado hasta entonces. Es una obra que exhala una profunda esencia urbana, interpelando a la ciudad de Medellín desde sus márgenes más olvidados y excluidos, ofreciendo una perspectiva única e incisiva que se sumerge en las realidades más complejas y desgarradoras de la vida marginal.

Su apuesta estética de utilizar actores naturales permite una inmersión sin precedentes en la verosimilitud, un ejercicio que parecería casi inimaginable con actores profesionales. *Rodrigo D: no futuro* no simplemente “usa” actores naturales como un elemento narrativo más, sino que los necesita en su esencia misma, formando parte integral e indisoluble de la obra. Es una película cuyo universo gobernante y particularidades inherentes demandan recursos narrativos capaces de conjurar dicha realidad de manera auténtica y sin adornos, capturando cada matiz y cada detalle con una fidelidad inquebrantable.

Los actores naturales en *Rodrigo D* trascienden una mera apuesta estética; constituyen la forma posible y capaz de acceder a la verdad sin artificios ni maquillajes, ofreciendo una representación despojada y sin filtros de la realidad retratada, en toda su complejidad. Esta decisión no es una elección arbitraria, sino una necesidad orgánica que emerge de la propia naturaleza de la película y su compromiso inquebrantable con la autenticidad. Es un enfoque que se funde con la esencia misma de la obra, convirtiéndose en un vehículo imprescindible para transmitir la visceral y desgarradora realidad que se revela ante los ojos del espectador.

Esta película no solo se limita a retratar una realidad marginal, sino que la encarna por completo, sumergiendo al espectador en un mundo plagado de desafíos, violencia y desesperación,

pero también de profunda humanidad y resiliencia. Es una obra que se eleva como un hito cinematográfico que desafía los límites del arte y la narrativa, ofreciendo una ventana sin precedentes a las realidades más desnudas de la sociedad colombiana, al mismo tiempo que celebra la fuerza y la dignidad de quienes las enfrentan a diario.

## **2 *La Vendedora de Rosas (1998)* y el regreso al camino de los afectos.**

Tras la revelación de la potencia cinematográfica existente en *Rodrigo D: no futuro (1988)*, hubiese sido sencillo pensar que *La Vendedora de Rosas (1998)* iba a seguir un esquema similar en materia de actuación: rodarse sin un guion cinematográfico con la improvisación como forma esencial para la construcción de las escenas, las secuencias y los diálogos. Sin embargo, el segundo largometraje con actores naturales de Gaviria tuvo unas condiciones de producción bastante diferentes que se intentarán detallar en este apartado. La película ambientada en la noche de un 24 de diciembre sigue a un grupo de niños de la calle que juntos, procuran la supervivencia tanto individual como colectiva, mientras la noche de navidad literalmente estalla a su alrededor de manera tan simbólica como real.

Lo que podría considerarse una revolución en la forma en que se pudo concebir *La Vendedora de Rosas* tiene fundamentalmente que ver con la inversión del orden de las cosas en materia cinematográfica: en un sistema tradicional de producción cinematográfica, el guion y su elaboración preceden al proceso de casting, mientras que en *La vendedora* ambos procesos se dieron en simultáneo; logrando que el guion y su proceso de construcción, lograra de alguna manera posible “contener” el resultado de la investigación y la inmersión en el universo de los protagonistas.

En materia de su estructura narrativa, podría decirse que *La Vendedora de Rosas* gira en torno a la víspera de la navidad en Antioquia, lo cual ciertamente adquiere un valor notablemente simbólico en el contexto de la película, en tanto que la noche de navidad es con notable frecuencia lo consumación de muchas de las iniciativas infantiles y familiares reunidas por todo el mes de diciembre. En palabras de Gaviria:

Nosotros partimos de cuento de Andersen<sup>10</sup> que también es en Navidad y en ese sentido tiene una temporalidad ritual. No es solamente un sábado o un domingo, aunque en estos días también hay una ritualidad y una cosa cultural, pero aquí era una ritualidad muy clara que es la víspera del 24. Vos sabés que todos como niños vivimos el conteo regresivo que se hace desde el primero de diciembre hasta que llega el 23... Todo el mundo dice: ¡es 23! Es una víspera maravillosa. Uno trata de ver en el aire qué hay anunciando ya del 24. Cuando llega el 24 uno se levanta a ver si el 24 se nota, uno mira todas las cosas y a uno le parece que se nota... “Hombre, hoy es 24” (Gaviria, Víctor, 2012, p. 201).

En este sentido, la estructura narrativa de la película está fundamentalmente dada por una temporalidad de aproximadamente 36 horas: desde el 23 de diciembre en la noche y termina en la madrugada del 25 de diciembre, pero además de esta estructura temporal, uno también podría decir que la película sigue “inconscientemente” el deseo de Mónica por encontrarse con su abuela. Las alucinaciones que el *Sacol*<sup>11</sup> le provocan a Mónica, son ese espacio onírico en el que su deseo aflora inconscientemente. Es por esto por lo que la trama, es un tejido de motivaciones individuales y colectivas por reencontrar los afectos perdidos en algún momento.

---

<sup>10</sup> Andersen, H. C. (1845). *La vendedora de cerillas*.

<sup>11</sup> Pegamento que al ser inhalado produce alucinaciones. droga. En su entrevista para Pedro Zuluaga, Víctor Gaviria detalla sobre el *sacol*; “En una entrevista que le hicimos a Mónica, a la que tanto ella como nosotros le dimos mucha importancia, Mónica nos habló durante horas y horas, nos contó que era de la calle y nos habló por primera vez o de una manera más organizada de lo que era el *sacol*; ella había sido una *sacolera* y nos contó las alucinaciones, nos dio la clave de que el *sacol* era la forma que tenían ellas de buscar a las personas que las habían querido, de buscar ese origen del amor.

En suma, *La vendedora* que es una película coral, es decir, que cuenta varias historias o tramas paralelas, involucrando a un conjunto amplio de personajes y aquello que une a los mismos, es precisamente la necesidad de reelaborar su camino hacia los afectos perdidos en algún momento en la vida. Esos afectos tienen un lugar simbólico en la celebración Navideña como la ritualización de estos, pero lo que vemos en esta película es la suma del reencuentro con aquellas pérdidas más esenciales del ser humano: el techo, la comida, la figura materna o paterna y cada personaje, en suma, está intentando precisamente eso; ese es su objetivo fundamental, reconstruir su camino hacia los afectos.

## 2.1 Los personajes

Como se comentó en el apartado anterior, *La Vendedora de Rosas* es una película coral, cuya trama logra sostenerse gracias a la suma de historias de los personajes que en las digresiones de la vida se juntan o se separan. En este sentido, es importante identificar algunos de los personajes que le dan sustento a dicha trama y su lugar en la historia como provocadores u opositores al viaje al retorno al camino de los afectos.

**Mónica:** Es una de las más experimentadas del grupo no solamente en vender rosas en la calle, sino en habitar la calle en sí misma; mantiene una relación con Anderson, otro niño de la calle quien en la traiciona a pesar de que Mónica tiene la especialidad de regalarle



Imagen 10: *La Vendedora de Rosas*

un reloj como aguinaldo, pero además de comprar pólvora y querer que ambos pasen una buena

noche el 24. Mónica trata hacer de la noche del 24 algo que de alguna manera la libere de la insoportable carga de existir sin su abuela. Sus deseos, su existencia misma se reducen a encontrarse con su abuelita, de la cual solamente tiene las imágenes que le trae el *Sacol* con las alucinaciones, en cada una de sus acciones, el anhelo sostenido, como necesidad vital de regresar a los brazos de la abuela es evidente.

[...] Y es que detrás de la rabia de Mónica hay una enorme amargura, que se duele y llora por la suerte que le ha tocado a ella, a Mónica, la niña divertida, a sus hermanos y a su madre la pobrecita: la suerte aplastante de ser pobres, que emborracha su cabeza con preguntas constantes. Este talento inagotable que se disuelve en rabia vengativa a través del atraco, este pesar hondo y lírico que pregunta por el destino de tantas personas amadas debería tener, creo yo, un final destino. (Gaviria, Víctor, 2012, p. 243).

**Andrea:** es vecina de Mónica en el barrio Miramar, tiene diez años y ya es una niña indomable, su madre poco puede hacer para controlarla y la mano dura es lo único que logra que ella no pase sus días fuera de su humilde hogar, En Mónica, Judy y “La cachetona”



*Imagen 11: La Vendedora de Rosas*

encuentra un grupo de hermanas que le otorgan protección y esperanza. En todo sentido, Andrea es la representación de la inocencia todavía no desconfigurada en su totalidad por la calle y la deriva: la mamá de Andrea, a pesar de su acto de agresividad, quiere verla en casa para las fiestas del 24 y su tono maternal, reflejan el de una madre eminentemente preocupada por la deriva de su hija. Andrea en la historia es una suerte de vehículo narrativo; su mirada inocente, se alinea con esa primera mirada del espectador al universo marginal de los personajes. Su descubrimiento y el

de las claves que configuran el universo de las niñas de la calle es también nuestro propio descubrimiento:

Yudy se monta a la escultura con una bareto en la mano.

ANDREA

Es que esa vieja malparida, porque saqué la grabadora y la dejé caer... Cogió el cable y me pegó.

YUDY

Qué pereza las mamás que son unas *gonorreas* las hijueputas. Es que lo que usted tiene que hacer es no volver a la casa, con eso se baja a su mamá de encima, porque ella ya sabe qué es un desprecio de una hija. Vea mi mamá... ¿Qué me dice mi mamá ahora en día? Me deja quieta, ¿sí o no Mónica? ¡Yo la hice coger cariño a las malas! (Gaviria, Víctor 1955, p. 28).

**Milton:** el novio de Mónica, un joven de unos 20 años con aspecto rudo. Ex-habitante de la calle, ahora se dedica a delinquir junto a una banda. Ejerce una influencia negativa sobre Mónica, introduciéndola en ambientes peligrosos.

**El zarco:** el zarco es sin duda un personaje que contiene el mundo marginal en toda su extensión, es un personaje que solo puede tener lugar en el maniqueísmo propio de la vida en las calles y del universo de *La vendedora* que en sí mismo alberga tantas contradicciones; el Zarco, en este universo no solo encarna a un personaje que habita la



EL ZARCO Y MÓNICA: Giovanni Quiroz y Leidy Tabares

Imagen 12: *La Vendedora de Rosas*

marginalidad y cuyo performance se encuentra mediado por la misma, sino que además, es un símbolo de la muerte; el Zarco es una suerte de justiciero injusto porque de alguna manera se hace cargo de consumir el momento irremediable en que las vidas arrojadas a la marginalidad terminan: la muerte. Con el asesinato de Mónica, el Zarco concluye su “misión” en la trama, a Mónica la espera el reencuentro con su abuela mientras al Zarco la muerte.

## **2.2 La actuación natural en *La Vendedora de Rosas*.**

En la película *La Vendedora de Rosas* la actuación natural se articula metodológicamente como una representación basada en la observación del otro; es indudable que detrás de la construcción de los diálogos, los personajes y hasta los entornos se esconde precisamente un ejercicio de observación metódica y aguda por parte del director, desde una óptica ética, evitando un enfoque paternalista o jerárquico, es decir, reconociendo la posibilidad de producción estético-simbólica del subalterno.

Este acercamiento se traduce en un diálogo que refleja la incomprendibilidad, la carga existencial y la alteridad misma del Otro, promoviendo una observación más ética y menos interpretativa. Para darle sentido a este ejercicio, Gaviria emplea actores naturales, cuyas experiencias de vida son similares a las de los personajes que representan; esta técnica permite que los diálogos sean más auténticos y espontáneos, contribuyendo a la veracidad de la narrativa filmica. La participación de estos actores no busca una redención social, sino mostrar una realidad a de exclusión ignorada y malentendida. La película se basa en testimonios reales y en la observación detallada del universo de los personajes. Gaviria graba y toma notas de relatos autobiográficos que luego se transforman en ficción cinematográfica. Esto se refleja en los

diálogos, que incorporan elementos de la vida cotidiana y las experiencias personales de los actores.

En *La Vendedora de Rosas*, los personajes se resisten a ser cosificados como objetos estéticos, políticos o ficcionales. Sus diálogos y narrativas individuales, aunque a veces desordenadas, muestran una rebeldía amorfa que desafía la marginalización y ofrece una visión llena de texturas de lo que finalmente es su vida.



DON HÉCTOR, EL ZARCO, JOVANY, LOLO y ELKIN: Elkin Rodríguez, Giovanni Quiroz, William Blandón, Wilder Arango y Duván Vásquez

De esta manera, conviene detallar que los diálogos en la película son el resultado del cruce de dos procesos que se alimentaron constantemente y que fueron configurando una estructura sólida y bien definida: este cruce es el de una suerte de registro etnográfico por parte del director de las vivencias, experiencias, formas lingüísticas y expresiones de los personajes, combinado con el de la transformación, la configuración metódica de esos elementos encontrados en el registro, con el ánimo de darles sentido, ubicarlos en el tiempo, valorarlos en función de la construcción de un universo cinematográfico sólido y sin fisuras que pudo precisamente conjurar lo que parece a todas luces un milagro: albergar una realidad tan sólida, contundente y verídica en un ejercicio de creación intelectual, ficcional y argumental evidente. Si quisiera conjurarse esto en una expresión, quizá sería una buena aproximación indicar que Gaviria logra sofisticar la mirada, la observación a un punto en el que puede configurar realidades propias de personajes que no parecen de su dominio en tanto que provienen de un universo marginal y de exclusión muy diferente al del director, pero

*Imagen 13: La Vendedora de Rosas*

que él mismo logra abrazar con la observación a un punto que el ejercicio creador consecuente es orgánico y sin fisuras, Gaviria se desliza por la realidad de sus personajes y les ayuda a reconstruir su universo, a recordar sus frases, a reconstruir con herramientas que él mismo ha observado que sus actores tienen, el regreso al camino de los afectos. Quizá un buen ejemplo de esta metódica de la observación puesta al servicio de la creación pueda verse con una de las expresiones más contundentes de la película, no solo porque en sí misma, dicha expresión alberga el sentido mismo de la trama y el misterio de los personajes sino porque, además, es una línea de diálogo que nos increpa deliberadamente como espectadores y que es tan visceral e incisiva que precisamente constituye una proeza del empalme entre la realidad y la creación:

La chinga es un niño de estos. No sé cuántos años tiene: ¿diez, quince?... Se le nota una luz oscura en la cara, inversa a la luz de la inocencia que ha perdido a punta de golpes ¿Qué resulta al invertir la inocencia? Creo que la ironía. Ironía que aleja de la realidad, igual que el *Sacol*, pero conservando los lazos lo suficiente como para que la risa surja y brote, despertando al niño a la cultura de las asociaciones... Ironía que es la cultura elegante de la calle.

Cuando alguien le pregunta a La Chinga por su falta de zapatos, él responde: “¿Para qué zapatos, si no hay casa...?”. A esta ley oscura de la ironía se opone la luz de las niñas inocentes; la dramaturgia de la inocencia que inventa el espectáculo íntimo de la gracia (Gaviria, Víctor 1955, p. 237).

El ejemplo de la línea de diálogo de “La chinga” es uno de los muchos que ejemplifican la contundencia radical existente en una apuesta por un cine que escucha. Podría en términos generales decirse que Víctor Gaviria es un cineasta del habla en tanto que entiende el universo de sus personajes a partir de una lectura de su lenguaje y reconoce que este lenguaje no está separado de sus prácticas sociales. Víctor Gaviria al trabajar con actores naturales ha multiplicado la fuerza

de los dialectos de los personajes hasta convertirlos en personajes memorables. Al enfrentarnos a las imágenes de estos personajes, los espectadores entramos en una suerte de desazón colectiva. Gran parte de la cinematografía posterior a Víctor Gaviria ha tenido que beber de ese interés por un cine en una clave etnográfica, un cine que debilita los límites entre ficción y documental.

### 2.3 Juventud, marginalidad, subalternidad y su representación visual en *La Vendedora de Rosas* (1998).

En *La Vendedora de Rosas*, tanto como en *Rodrigo D: no futuro*, existen una suma de elementos audiovisuales que en últimas permite configurar la experiencia de pertenencia o exclusión de los personajes. Estas técnicas visuales son esenciales para crear una atmósfera que refleje las realidades emocionales y sociales de la juventud marginalizada en Medellín. Sin embargo, como ya se ha mencionado, más que ser un cineasta de la imagen, Víctor Gaviria es en sí mismo un cineasta del habla:

Se supone que en el lenguaje del cine los diálogos y todo lo demás está supeditado a la imagen, que la imagen es la que manda en el cine como arte, pero existe una cosa que se llama el habla, que no es solamente que ponen en funcionamiento digamos los guionistas o los libretistas en sus diálogos sino que nacen directamente de los actores naturales y es como quién dice: una presencia del habla esas palabras también son propiamente construcciones que se hacen por fuera del lenguaje social y ficcional, se hacen para resistir, se hacen para marcar unos nuevos valores y tienen algo de humor, digámoslo un lenguaje lleno de triquiñuelas, de engaños o metáforas, para expresar un mundo lleno de enemigos, de exclusión social. (Gaviria, Víctor, 2024).

En este sentido, conviene señalar una suma de elementos que configuran la puesta en escena y dan forma a la representación visual de la subalternidad y la marginalidad. Uno de los principales

elementos en el que conviene detenerse es el de la configuración espacial en *La Vendedora de Rosas*.

### 2.3.1 Espacios reales y oníricos en *La Vendedora de Rosas* (1998)

En materia de la configuración espacial, Gaviria construye una dicotomía visual contundente entre los escenarios que representan la inclusión y aquellos que simbolizan la exclusión. A través de una cuidadosa composición, el director nos sumerge en los espacios urbanos que frecuentan sus protagonistas, rebosantes de una vitalidad casi palpable. Sin embargo, existe una dicotomía que a todas luces parece ser más interesante todavía: aquella alternancia entre el mundo real y los momentos de inmersión onírica de los personajes.



*Imagen 15: La Vendedora de Rosas*



*Imagen 14: La Vendedora de Rosas*

Esta alternancia es bien importante si se busca registrar la manera en que opera el regreso al camino de los afectos en los personajes; en el espacio onírico suceden los afectos, hay un reencuentro con la madre o “la mamita”<sup>12</sup> y la regresión a lo real es sin duda una pérdida del camino ganado hacia los afectos.

---

<sup>12</sup> Abuela, abuelita.

Esta dupla de espacios logra de una manera orgánica deslizarse en la comprensión del espectador sin fisuras gracias al trabajo del diseño sonoro que anticipa la entrada al mundo onírico desde el mundo real y del mismo modo permite transitar en sentido contrario (del universo onírico al real). Sin embargo, esta exuberancia de vida se contrapone de manera abrupta con la omnipresencia del peligro y la violencia que acecha en cada esquina. Gaviria emplea recursos cinematográficos como la iluminación contrastante, los movimientos de cámara tensos y los planos cenitales para capturar la dualidad de la experiencia de sus personajes. Los espacios que en un momento rebosan de alegría y camaradería, al instante siguiente se convierten en escenarios de tensión y conflicto, reflejando la realidad cruda y desgarradora que enfrentan estos individuos marginados.

Tal como se comentó, además de la dupla espacial mencionada, hay otra suma importante de dualidades espaciales que finalmente configuran una representación mucho más robusta de la marginalidad y la subalternidad, estas duplas en la representación espacial además del espacio real/onírico son: espacios de tránsito – espacios de encuentro, de la misma manera que la dupla entre lugares de refugio- lugares de amenaza. En este sentido, vale la pena detallar un espacio dentro del filme que viene precisamente a conjurar la suma de tantas dicotomías espaciales existentes: la pensión donde todas las niñas se han ido a vivir en grupo representa no solo un lugar



*Imagen 16: La Vendedora de Rosas*



*Imagen 17: La Vendedora de Rosas*

encuentro, sino también un lugar de refugio en el que cada una, como parte de esa colectividad de la calle que han logrado construir puede sentirse en paz consigo misma y las demás.

Gracias a esta lograda dualidad espacial, Gaviria logra capturar todas aquellas mixturas del universo de sus personajes con una contundencia y un sentido de la veracidad abrumador, tanto como la realidad que representa. Sus espacios contradictorios, en sí mismos refugios, pero cárceles del espíritu, son la manifestación viva de las contradicciones que gobiernan a los personajes.

### **2.3.2 La iluminación en *La Vendedora de Rosas* (1998)**

Como parte del ejercicio por comprender de manera integral la propuesta visual, estética y conceptual de *La Vendedora de Rosas* habría que asumirse como una posible premisa explicativa de las decisiones de las películas de Gaviria con el Neorrealismo italiano, el cual se propone, de manera consecuente con la realidad “poner una cámara frente a la vida de alguien y esperar que la vida de ese alguien transcurra, sin espectacularizarla, sin fragmentarla de alguna manera. En este sentido, la propuesta de iluminación se aproxima a un registro casi documental en tanto que parece mostrarnos la realidad misma de estos personajes sin la intervención de artificios. Sin embargo, como se sabe, cualquier decisión formal, incluso aquella de dónde poner la cámara es ya un artificio y producto de la voluntad de creación.

Podría decirse entonces sobre la iluminación en *La Vendedora de Rosas* que es un notable ejercicio por encontrar un naturalismo capaz de transmitir, como se ha mencionado todas las texturas y contrastes propios del universo de los personajes. Aquellas escenas en que los personajes se encuentran enfrentados a sus propios abismos existenciales por lo regular son iluminadas en un

evidente claroscuro que permite una alusión visual directa al subtexto marginal de subalternidad y exclusión de los personajes. Sus rostros son apenas reconocibles gracias a la luz dura y directa de los escenarios que los personajes transitan. Esta forma en que la luz se comporta en estas situaciones de límite y arrojo existencial dialoga de manera memorable con la forma en que la luz está configurada en las escenas en que pasa todo lo contrario: cuando los personajes encuentran la calma, el refugio o en últimas un lugar en el cual apaciguar su amargura existencial, la luz cambia y se convierte entonces en una de un carácter mucho más difuso y uniforme; las texturas en este punto concreto son suaves y los contrastes en las figuras humanas están lejos de ser lo que eran cuando los personajes se encontraban arrojados a sus propios abismos. Estas escenas no solo en cuanto a su iluminación dan esa sensación de seguridad y refugio que buscan los personajes, sino que, desde los mismos colores, mucho menos duros y saturados, terminan por consolidar este contraste visual del que se habla.



*Imagen 19: La Vendedora de Rosas*



*Imagen 18: La Vendedora de Rosas*

En este sentido y gracias a la comprensión holística por parte del director del universo de sus personajes podría decirse que la película agota la configuración de dos mundos que irremediamente condenados a convivir en un mismo universo sin encontrarse. En *La Vendedora de Rosas*, no hay una continuidad visual de empalme, los cambios entre esos dos mundos y su

configuración visual es fuerte y evidente, no da espacio para las transiciones lumínicas de ningún tipo.

### **2.3.3 La cámara en *La Vendedora de Rosas* (1998)**

Uno de los principales retos cuando se procura la realización de una película con actores naturales en lugar de actores profesionales, es aquél que tiene que ver con una práctica esencial para transmitir la veracidad del universo que se pretende construir: “ocultar la cámara” o hacer que la cámara no exista es sin duda un reto superlativo en una producción con actores naturales. La conciencia de que se es grabado puede romper el pacto de verosimilitud que uno se empeña en configurar con el espectador. Gaviria lo menciona a propósito de su experiencia con Marta, una de las protagonistas:

Marta tenía una terquedad y una personalidad arrolladoras. Era muy curioso porque cuando nosotros ensayábamos con ella empezaba a actuar muy bien y de pronto, de un momento a otro, miraba a la cámara; al principio miraba mucho a la cámara. Una vez viendo el material, la mayoría de la gente pensaba que no iba a estar en la película por ese problema que tenía, todo el mundo pensaba que era mala actriz, que no se concentraba, y eso generó al principio un rechazo hacia ella, pero después se quedó por su insistencia, porque realmente su personalidad era un contraste muy fuerte en la película.

En este sentido, habría que destacar entonces el gran trabajo de invisibilización de la cámara en el trabajo con actores naturales el cual deriva en unas imágenes notablemente íntimas con planos bastante cerrados que abrazan la expresión facial de los personajes, principalmente cuando se encuentran entregados al vicio, al *Sacol* es cuando la cámara parece escudriñarles de una manera muchísimo más contundente el alma. Es una cámara que se sitúa al mismo nivel de sus sujetos retratados y esto les devuelve una dignidad perdida o arrebatada por la calle.



*Imagen 20: La Vendedora de Rosas*



*Imagen 21: La Vendedora de Rosas*

La cámara en ocasiones también acompaña el presente hiperactivo de los personajes y el desequilibrio inminente de sus situaciones. Algunas de estas escenas en las que el desequilibrio de los personajes se convierte en el de la cámara tienen que ver con aquellas ocasiones en que los personajes están consumidos por las drogas o como en el caso de Yudy, se encuentran en situaciones de peligro, en las que lo indeseable aparece. Este tipo de angulaciones de la cámara acompaña a los personajes en su trance al tiempo que permite que el espectador mismo entre en desequilibrio anímico.



Imagen 22: *La Vendedora de Rosas*

Finalmente, en términos de la propuesta de cámara, es interesante analizar como la cámara acompaña a los personajes dándoles una dimensión relativa al lugar que ocupan en ese universo. Con notable frecuencia vemos cómo hay planos que transitan de un primer plano a un plano general en el que se logra dimensionar la complejidad espacial en la que se encuentran los personajes. Este recurso termina por reforzar la idea de que los personajes de *La vendedora* son unos personajes arrojados a un universo incontenible en el que son contundentemente diminutos en proporciones.

### 3. *Apocalípsur* (2007) y el viaje para exorcizar del conflicto

Parte de lo que explica la existencia de la dupla de películas que se han analizado (*Rodrigo D: no futuro* y *La Vendedora de Rosas*) es que ambas tienen el carácter urgente que radica en la necesidad por simbolizar y entender la hostilidad de una ciudad que oprime a su juventud hasta el punto de negarles toda posibilidad de expresión simbólica o estética. La Medellín marginal que hasta ambas películas era apenas nombrada, logró tener un vehículo estético propio e instaló toda su carga y padecimiento existencial en el cine que se empezó a hacer en la ciudad de Medellín desde ese momento. Gran parte de la necesidad por exorcizar desde la producción simbólica es lo

que también explica la existencia posterior de la película *Apocalípsur* (2007) de Javier Mejía, con un acento importantísimo y es que esta película reubica la mirada, la traslada y esta vez se instala en la ciudad “central”, con *Apocalípsur*, podría decirse que el cine de Medellín baja de las comunas para entender la manera en que el coletazo del conflicto y el narcotráfico en Medellín estaba dejando registros hondos en una muy diferente marginalidad juvenil. Aquellos jóvenes que retrata el filme de Javier Mejía están lejos de ser los sujetos marginales y excluidos de *Rodrigo D o La vendedora*, pero en esencia comparten con estos la condición de ser sujetos en necesidad de exorcizar su contexto, su momento histórico. El viaje del Flaco y sus amigos en la película está lejos de ser un camino de regreso a los afectos perdidos, pero en todo ello hay una continuidad por la necesidad de catarsis ante el poder arrollador de lo real.

En *Apocalípsur* vemos el irremediable resultado del coletazo del narcotráfico y cómo oprime esta otra forma de marginalidad; *Apocalípsur*, podría decirse, es una película sobre la imposibilidad y la condena a estar cercados por montañas, a una ciudad opresiva, una realidad que niega la posibilidad de escape y en la que el mismo escape, solo puede ser posible en la misma droga, en la clandestinidad nocturna y a escondidas. Un escape a ojos cerrados de una Medellín en la que ser joven vivo es una especial proeza.

*Apocalípsur* se ambienta en la Medellín de la última década de los 90, una ciudad sumida en un clima de violencia política y social. En medio de este contexto convulso, un grupo de jóvenes amigos - El Flaco, Caliche, Malala, Pipe y Comadreja - han forjado una estrecha amistad. La trama comienza cuando El Flaco se ve obligado a abandonar la ciudad rumbo a Londres debido a una amenaza contra su madre. Antes de su partida, sus amigos, liderados por Malala, la novia del

Flaco, organizan una gran fiesta rock para despedirlo desafiando el ambiente de miedo e inseguridad reinante.

Meses más tarde, El Flaco regresa a Medellín, donde la violencia y los enfrentamientos no han cesado. Su arribo es celebrado por el grupo, que decide ir a recibirlo en el aeropuerto de Rionegro a bordo de su camioneta “Bola de Nieve”, un vehículo que se ha convertido en su refugio móvil. Esta reunión simboliza una oportunidad para “huir de la ciudad y meter el acelerador a fondo” mientras viven con intensidad su propia realidad violenta. Un viaje catártico por las carreteras que les permite revivir su amistad y exorcizar el “*Apocalípsur*” que representa Medellín en ese momento. La película retrata así las vidas de esta juventud atrapada en el torbellino de una ciudad apocalíptica, buscando libertad y esperanza en medio del caos imperante. Sin inventar motivos, es a su vez una crónica y testamento juvenil que da cuenta del impacto del narcotráfico en la vida de todos.

### 3.1 Los personajes

**El Flaco (Andrés Echavarría):** es el hijo de una importante jueza que sufre de amenazas por parte de las redes del narcotráfico. Es encarcelado en una celda donde tiene que cagar y orinar en una olla, sin poder bañarse o ver lo que hay más allá de las cuatro paredes. El Flaco es un personaje que representa la fragilidad del Estado y la violencia política en Medellín.

**Caliche (Pedro Ochoa):** es hijo de un narcotraficante y parte de una familia con vínculos turbios. A propósito de ser encarcelado al lado del Flaco. Se hacen amigos y es quien dirige a

“Bola de nieve” en el camino al aeropuerto, además de tener un amorío con Malala. Caliche es un personaje que representa la violencia y el descontrol en la ciudad.

**Malala (Marisela Gómez):** es la novia del Flaco y una de las amigas del grupo. Malala es un personaje que representa la amistad y la solidaridad en un entorno de violencia y descontrol. Alrededor de toda la película, Malala atraviesa una turbulencia interna por no haberle contado al Flaco sobre su embarazo, pero a pesar de eso, se logra mantener como una suerte de polo a tierra en las conversaciones, discusiones y también acciones a veces extraviadas de sus amigos.

**Pipe (Camilo Díaz):** es un inválido adicto a los psicoactivos y un amigo del grupo. Pipe es un personaje que representa la adicción y la desesperanza en un entorno de violencia y descontrol, pero además representa una postura bastante anárquica y anti policial; es un joven que parece tener mucha idea de su entorno a pesar de provenir de una familia privilegiada.

**Comadreja (Hernando Casanova):** es un perdedor inescrupuloso y un amigo del grupo. Comadreja es un personaje que representa la desesperanza en un entorno de violencia y descontrol.

### 3.2 La actuación natural en *Apocalípsur* (2007)

Parte de lo que permite reconocer que *Apocalípsur* es una película realizada con actores naturales tiene que ver con la forma en que esta cinta logra



Imagen 24: *Apocalípsur*



Imagen 23: *Apocalípsur*

capturar las particularidades del universo opresivo de los personajes y da cuenta de este de manera tan veraz, que esa realidad se desliza sin fisuras en la comprensión del espectador. Los personajes y su vínculo de amistad están revestidos de una extraordinaria veracidad que podría suponerse requiere de la conjunción de actores naturales para poder ser lograda.

Sin embargo, lo que sucede con *Apocalípsur* en este sentido es que precisamente la película se instala en el intersticio entre ser un ejercicio de actuación natural y actuación profesional. El mismo Javier Mejía, director de la cinta, indica en una conversación que se trató más de una mixtura de actores no profesionales que de actores naturales en el sentido estricto. Mejía buscó personajes de clase media/alta con cierta formación, acorde al perfil de los papeles del guion, pero que no estaban interpretando su propio mundo sino actuando a partir de un trabajo de formación actoral con el Dunav Kuzmanich:

Entonces yo frente a los actores naturales o frente a *Apocalípsur* en especial hablaría más de actores no profesionales porque a diferencia de lo que hace Víctor, yo hago más una mixtura. Yo busqué personajes de una clase media / alta con una formación, con una cosa, que era el perfil de los personajes del guion, pero no están haciendo el papel de su propio mundo. Ellos están actuando y para eso se hizo un trabajo de formación actoral con este personaje Dunav Kuzmanich (Mejía, Javier 2024).

Esta mixtura de la que habla Mejía, o su contundente acierto, es lo que hace que en *Apocalípsur* nos enfrentemos a un resultado cautivador al mismo tiempo que contradictorio: por un lado, la película logra un ejercicio de realismo donde todas las mixturas necesarias para que el pacto de verosimilitud no se rompa están integradas; los personajes como El flaco, Malala, Caliche, Pipe y la Comadreja desbordan una extraordinaria autenticidad y puesta en escena de un realismo imposible, si se entienden en clave de la construcción de su propio universo. Pero, por otro lado,

parecen personajes tan maniqueos que cuesta no verlos como producto de una realidad ficcionada. De alguna manera carecen de una universalidad, de unas claves universales que permitan reconocerlos fácilmente como parte de nuestra realidad cotidiana.

Esto puede tener que ver no solo con la construcción misma de los personajes y su puesta en escena, sino también con la singularidad de la historia narrada: estos personajes y su universo son singulares en igual medida y se complementan mutuamente. Lo interesante es que Javier Mejía logró que sus personajes dialogaran sin fisuras con el universo que los gobierna y del que provienen, sin necesariamente tener que acudir a actores naturales en el sentido de Víctor Gaviria, es decir, buscando “narradores naturales” de ese universo donde lo primordial fuera sobreponerlo a la historia.

De esta forma, en Javier Mejía observamos no solo un ejercicio híbrido en materia de actuación natural en el cine de ficción de Medellín, sino además un ejercicio que parece dar resultados similares a aquellos que persigue la actuación natural: hacer un cine que mire de frente a su realidad, en el que los personajes y el universo del que provienen dialoguen ininterrumpidamente y sin fisuras.

Una de las principales diferencias entre este ejercicio híbrido de Mejía y el trabajo con actores naturales puros tiene que ver con la construcción del guion y la presencia o no de un texto previo en el trabajo con los actores. El mismo Javier ofrece luces al respecto en una entrevista, relatando la sorpresa de Víctor Gaviria al descubrir que Mejía sí contaba con un guion trabajado, a diferencia de su propio método:

Estábamos en la conversa con todo el público y Víctor me empieza a preguntar cosas y se da cuenta que yo trabajo distintísimo: él creía que yo trabajaba igual y me pregunta: ¿pero ¿cómo así, es que vos tenías guion? ¿un guion? Y yo le dije: sí.

Entonces todos esos chistes y todo eso, eso está en el guion. Víctor y yo trabajamos muy distinto. Yo tenía un guion que estuvo trabajado mucho tiempo. Primero yo lo trabajé mucho, se hicieron muchas reescrituras y luego se trabajó con los actores hasta encontrar el tono. Ellos también le metían a la frase, cada uno para destacarse, entonces el guion se iba nutriendo de una manera impresionante (Mejía, Javier 2024).

Si bien esta diferencia en cuanto al uso o no de un guion podría diluirse al comparar *Apocalípsur* con *La Vendedora de Rosas* de Gaviria, es cierto que contrasta mucho más con el método empleado en *Rodrigo D. No futuro*. Pero más allá de identificar si se usa guion o no, conviene observar cómo en Mejía este texto tiene un carácter más orientador que en Gaviria. Podría decirse que mientras que para Mejía el guion es un esbozo de un resultado al que se llega con los actores en una suerte de negociación conjunta, en Gaviria el guion es quizá más una hoja de registro de las observaciones del director y el propio actor sobre sí mismo y su representación.

Estas diferencias parecen permitir, mediante caminos distintos, algo similar: la existencia de un universo veraz en el que las texturas de la realidad que se pretende retratar sean capturadas fielmente. Con el ejercicio de Mejía, vemos que los actores naturales no necesariamente deben contener por completo el universo de la historia, ni provenir exclusivamente de ese mundo. En su aproximación, observamos una construcción cuidadosa, como un rompecabezas, donde Mejía parece entender qué elementos del universo de la ficción le sirve que los personajes traigan, incorporen o recuperen de su propia vida. En *Apocalípsur*, podría decirse que el actor natural o no

profesional es el más propicio en tanto que contenga los elementos precisos del universo que a Mejía le interesa que sumen, más que por pertenecer de lleno al universo específico de la ficción narrada. Esta es una diferencia que parece sutil, pero que es importante registrar para comprender los matices y distinciones entre directores y sus aproximaciones a este recurso cinematográfico.

### **3.3 Juventud, marginalidad, subalternidad y su representación visual en *Apocalípsur* (2007).**

En materia de la representación visual de la marginalidad y la subalternidad en *Apocalípsur*, hay un conjunto de elementos que se articulan para construir el universo de la marginalidad “central” juvenil que se ha estado mencionado; la marginalidad o el ostracismo que también arrastra consigo a los jóvenes de la clase media medellinense. En este sentido, conviene señalar esta suma de elementos que configuran la puesta en escena y dan forma a la representación visual de la subalternidad y la marginalidad. Uno de los principales elementos en el que conviene detenerse es el de la configuración espacial en *Apocalípsur*:

La ciudad de Medellín es un espacio determinante en *Apocalípsur*. Fundamentalmente porque la película pretende dar cuenta la ciudad en 1991, un momento en que la violencia política y el narcotráfico están en un auge desbordado. Mientras que oficialmente se pagan recompensas multimillonarias por la cabeza de Pablo Escobar, este a su vez pagaba una cantidad por cada policía o militar asesinado. La ciudad se presenta como un lugar peligroso y hostil, donde la inseguridad y el miedo están presentes en todas partes. El director utiliza la ciudad como un telón de fondo para la trama, mostrando cómo los personajes deben enfrentar la violencia y la hostilidad latente

en su entorno. Un gran ejemplo de esta construcción espacial en *Apocalípsur* puede identificarse de manera bastante contundente cuando Caliche y sus amigos a bordo de “Bola de Nieve” se encuentran en un semáforo con un par de motos de policía. En esta escena afloran una serie de diálogos que permiten entender la dimensión de la crecida de violencia, inseguridad y descontento que se vivía, al tiempo que refuerza la suma de comentarios implícitos de desprecio por la autoridad de los personajes.



*Imagen 25: Apocalípsur*



*Imagen 26: Apocalípsur*

Específicamente en este punto de la película, Caliche hace un comentario que encapsula la situación y la posición de los actores respecto a la misma:

#### CALICHE

“¡Que pereza estos tombos al lado de uno hermano!”, “bien calientes y al lado de uno, termina uno pagando por ellos.

Este comentario es un acierto en el sentido en que permite que la posición de desprecio por la autoridad de los personajes quede en firme, pero además porque en sí mismo logra encapsular un problema de fondo cuando se habla del espacio: la dificultad por compartir espacio con los otros y el peligro que supone estar, transitar diferentes espacios de la ciudad. Esto suele tener mucho

que ver con el “estar caliente” como una expresión que alude a estar en riesgo o en peligro inminente solo por estar en un lugar determinado o haciendo una práctica que no se considera adecuada.



*Imagen 27: Apocalipsisur*

Algo de lo particular de esta relación conflictiva con los espacios logra evidenciarse de manera contundente cuando a El Flaco y uno de sus amigos los captura la policía por estar consumiendo marihuana en público. Después de un largo viaje en la camioneta de la policía sin saber muy bien qué hacer con ellos, la presencia de un atraco termina por hacer que se olviden de la situación. Es una muestra de que los intereses y los conflictos van y vienen, son desordenados y no se sabe muy bien contra quién o contra qué es la guerra.

**La Camioneta “Bola de nieve”:** la camioneta “Bola de nieve” hace parte de la configuración espacial de los personajes en la película, éste es un espacio seguro y protegido para los personajes, en el que no solo viajan, sino que además pueden hacer sus propios comentarios, subir prostitutas y, en consecuencia, ser políticamente incorrectos sin problemas. La camioneta se ha convertido en

su refugio y su medio de transporte, y su movilidad es fundamental para su supervivencia y su capacidad de escapar de la violencia.



*Imagen 28: Apocalipsisur*

“Bola de Nieve” no solo es el motor del recurso narrativo del viaje en la película, sino que, además, una gran herramienta para usar si uno quisiera hacer un ejercicio similar al de Javier Mejía: una película coral con una abundancia de comentarios políticos en la que, los mismos comentarios e historias de los personajes son del todo fundamentales. La película es un testimonio de lo que se dice en un viaje a la incertidumbre y como vehículo es una suerte de testigo directo. En este mismo orden conviene situar a El Aeropuerto de Rionegro: a propósito del regreso de El Flaco a Medellín es la oportunidad para que el grupo decida ir al aeropuerto de Rionegro, donde aterrizará el joven. El aeropuerto se presenta como un espacio de transición, un lugar donde los personajes pueden dejar atrás el caos de la ciudad y encontrar un momento de tranquilidad. Sin embargo, la llegada al aeropuerto también es un momento de tensión y miedo, ya que la violencia y la inseguridad siguen siendo presentes en el entorno.

En “*Apocalípsur*”, el espacio no solo es un fondo para la acción, sino que también refleja la condición humana de los personajes. La ciudad de Medellín, rodeada por la violencia y el aprisionamiento de los coletazos del narcotráfico que comprimen toda posibilidad vital, es un reflejo de la condición humana en un estado de caos y desesperanza.

### **3.3.1 La iluminación en *Apocalípsur* (2007)**

En materia de la iluminación *Apocalípsur*, podríamos decir que esta constituye un elemento fundamental en la narrativa visual de la película, contribuyendo de manera significativa a la representación del contexto sociopolítico y la atmósfera emocional que envuelve a los personajes. A través de un meticuloso manejo del lenguaje cinematográfico, Javier Mejía logra sumergir al espectador en la turbulenta realidad de Medellín durante la década de los 90, marcada por la violencia desatada por el narcotráfico.

En cuanto a la iluminación, destaca el uso del contraste como recurso para reflejar la dualidad inherente a la vida en la ciudad durante ese período. Las escenas diurnas, que retratan momentos de camaradería y cotidianidad entre los amigos protagonistas, se iluminan con luz natural y tonos cálidos, evocando una sensación de nostalgia y humanidad. Por otro lado, las secuencias nocturnas, que a menudo representan situaciones de peligro y violencia, emplean una iluminación más dura y fría, creando sombras profundas y un ambiente opresivo que subraya la inseguridad y el riesgo inminente.

La paleta de colores también juega un papel crucial en la construcción del tono emocional. Los tonos cálidos predominan en aquellas escenas que buscan evocar la amistad y la camaradería entre los personajes, mientras que los tonos fríos y azulados se utilizan para representar la realidad más cruda y violenta de la ciudad, subrayando la inseguridad y el peligro constante. Un ejemplo notable de la dualidad con la que la iluminación acompaña las escenas de acuerdo con su necesidad dramática es la constante problematización de Malala, que se muestra en repetidas ocasiones en el baño con su amiga atravesando la encrucijada de si contarle o no al flaco sobre su embarazo. Esta escena se repite con frecuencia y sin duda permite que el personaje de Malala y sus actitudes adquieran mayor profundidad, mayor dimensión en el contexto de la historia.



*Imagen 29: Apocalípsur*

Cabe destacar también el enfoque naturalista de la iluminación en gran parte de la película, lo que contribuye a la autenticidad y el realismo de las escenas. Mejía utiliza efectivamente las fuentes de luz presentes en el entorno, como lámparas, ventanas y luces de la calle, para mantener una sensación de realidad que permite al espectador sumergirse en la historia como si estuviera observando eventos reales. Además, la luz se utiliza como un elemento simbólico para representar el estado emocional de los personajes. En escenas donde los protagonistas se enfrentan a conflictos internos o momentos de reflexión, la iluminación es tenue e indirecta, creando un ambiente introspectivo que permite al espectador conectarse más profundamente con las emociones de los personajes. La utilización de la luz para enfatizar los rostros y las expresiones faciales también contribuye a esta conexión emocional.

### **3.3.2 La cámara en *Apocalipsisur* (2007)**

Por otro lado, el manejo de la cámara en *Apocalipsisur* también juega un papel fundamental en la narrativa visual. El movimiento de cámara es dinámico y variado, reflejando el caos y la energía de la época retratada. Las tomas en mano y las cámaras al hombro se utilizan frecuentemente para seguir a los personajes a través de la ciudad, creando una sensación de urgencia e inmediatez que transmite la desorientación y el peligro que enfrentan. La película emplea una mezcla equilibrada de planos largos y cortos para diferentes efectos narrativos. Los planos largos sitúan a los personajes en su entorno, mostrando la ciudad de Medellín y su atmósfera cargada, mientras que los planos cortos se enfocan en capturar detalles y emociones, centrándose en los rostros y reacciones de los protagonistas.

El enfoque selectivo y la profundidad de campo también se utilizan de manera estratégica. En muchas escenas, el fondo se mantiene desenfocado mientras los personajes principales están en primer plano, dirigiendo la atención del espectador hacia las interacciones y emociones de los personajes. Este uso del enfoque también ayuda a aislar a los protagonistas del entorno caótico, subrayando su aislamiento y vulnerabilidad.

Finalmente, los ángulos de cámara varían para proporcionar diferentes perspectivas y acentuar ciertas emociones. Los ángulos bajos se utilizan para dar una sensación de poder o amenaza, mientras que los ángulos altos pueden hacer que los personajes parezcan más vulnerables o insignificantes en su entorno. Las tomas en ángulo holandés (cámara inclinada) se emplean en momentos de tensión para aumentar la sensación de desorientación y estrés.

#### **4. *Los colores de la montaña* (2011) y la pérdida del juego**

La película *Los colores de la montaña* (2011), escrita y dirigida por Carlos César Arbeláez, retrata la vida de un grupo de niños campesinos cuya realidad se ve constantemente perturbada por el conflicto armado que azota a Colombia. Protagonizada por Hernán Mauricio Ocampo, Norberto Sánchez, Genaro Aristizábal, Hernán Méndez, Carmen Torres y Natalia Cuellar, esta coproducción entre El Bus Producciones y Jaguar Films S.A., fue galardonada en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián (España), además de recibir numerosos premios nacionales e internacionales.

La trama se desarrolla en torno a la amistad entre Manuel y Julián, dos compañeros de escuela que, durante un partido de fútbol, pierden accidentalmente su balón en un campo minado. Junto a Poca Luz, otro niño de la vereda, emprenden una búsqueda incansable para recuperar el objeto, esencial para sus sueños y su cotidianidad. A través de esta situación aparentemente inocente, la cruda realidad del conflicto armado se va imponiendo gradualmente en sus vidas.

La película retrata cómo los signos de la violencia: el sonido de helicópteros de combate y la presencia de personas desplazadas, comienzan a permear la tranquilidad de la vereda La Pradera. Incluso la escuela se ve sumergida en este clima de tensión, con amenazas escritas en las paredes. Finalmente, una serie de hechos impredecibles y crueles provocan la separación definitiva de Manuel y Julián, truncando sus ilusiones y las de sus familias.

*Los colores de la montaña* ofrece una mirada poética e inocente desde la perspectiva infantil, logrando conmover al espectador y transmitir el terror y la arbitrariedad de la violencia que impera en el conflicto armado colombiano. La película es un ejercicio interesante dentro de las propuestas que se analizan como parte de este estudio, por varias razones, entre las que se encuentra, el hecho de que es la primera película que vuelca su mirada al campo colombiano, pero, además, es una película que cruza la ruralidad con la infancia y este cruce es sin duda una renovación en materia de los esquemas de realización que se habían hasta entonces sostenido.

#### **4.1 Los personajes**

**Manuel:** es un niño de diez años, curioso, vivaz y apasionado por el fútbol. Su sueño es convertirse en un arquero profesional, y su mayor tesoro es una pelota de fútbol que le regalaron.

Manuel es el líder natural del grupo de amigos, mostrando una mezcla de ingenuidad y determinación.

Manuel es el protagonista de la película. Su deseo de recuperar la pelota que ha caído en un campo minado impulsa gran parte de la narrativa y la conduce. A través de sus ojos, vemos la contradicción entre la belleza y las dificultades de la vida rural, así como el impacto del conflicto armado en su comunidad. La relación de Manuel con su familia y amigos también revela los lazos profundos y las tensiones que existen en su entorno.

**Julián:** es uno de los mejores amigos de Manuel y hermano de un guerrillero. Comparte con Manuel la pasión por el fútbol y la vida sencilla del campo. Julián proviene de una familia humilde y enfrenta las dificultades con optimismo y espíritu de camaradería. Julián apoya a Manuel en su misión de recuperar la pelota. Su carácter valiente y su amistad incondicional son pilares importantes en la historia, mostrando cómo la unidad y la amistad son esenciales para enfrentar los desafíos. Julián también es un reflejo de la juventud atrapada en una realidad conflictiva, pero que aún encuentra espacio para soñar y jugar.

**Poca Luz:** es otro amigo cercano de Manuel y Julián, un niño tímido y menos seguro que sus amigos, pero igualmente apasionado por el fútbol. Su apodo, “Poca Luz”, refleja su naturaleza introvertida y su temor a las situaciones peligrosas. Aunque Poca Luz inicialmente muestra reticencia hacia la idea de recuperar la pelota en el campo minado, su lealtad hacia sus amigos lo impulsa a unirse a la misión. Su personaje añade una dimensión de vulnerabilidad y realismo a la historia, destacando cómo el miedo y la valentía coexisten en los niños afectados por el conflicto.

**Ernesto:** es el padre de Manuel, un campesino trabajador y dedicado a su familia. Ernesto es un hombre resiliente, que trata de proteger a su familia de las amenazas del conflicto armado mientras se esfuerza por mantener una vida digna. Ernesto representa la lucha diaria de los adultos en la comunidad rural. Su interacción con Manuel muestra el amor y la preocupación de un padre por su hijo, y su resistencia frente a las constantes amenazas sustentada en su voluntad de quedarse a pesar de que le cueste la vida, refleja la voluntad de su carácter. A través de Ernesto, la película explora los desafíos de ser padre en un entorno hostil y las decisiones difíciles que deben tomarse para garantizar la seguridad de la familia.

**Carmen:** es la madre de Manuel, una mujer fuerte y protectora. Carmen se dedica a cuidar de su hogar y de sus hijos, enfrentando las dificultades con una mezcla de ternura y firmeza. Carmen representa el núcleo emocional de la familia de Manuel. Su carácter protector y sus esfuerzos por mantener un ambiente de amor y normalidad en medio del caos proporcionan un contraste conmovedor con la realidad externa. La relación de Carmen con Manuel y su preocupación constante por su bienestar subrayan los temas de maternidad y sacrificio en la película.

**La maestra:** la maestra de la escuela rural local es un personaje crucial que representa la esperanza y la educación en la comunidad. Es una mujer dedicada a su labor y preocupada por el bienestar de sus estudiantes, pero que además representa la frustración de la guerra; les da un rostro a los deseos no concertados de que la guerra nos permita seguir adelante.

#### 4.2 La actuación natural en *Los colores de la montaña* (2011)

En materia de la actuación natural, podríamos destacar en mayor proporción la forma en que el diálogo de los actores naturales se encuentra construido de manera que captura fielmente los matices de expresión dramática de los niños campesinos. No solo incorporan modismos y expresiones propios del entorno rural, sino que también reflejan las pausas, titubeos y ritmos de su edad y situación social. Esto le da una gran autenticidad a sus conversaciones y conductas frente a la cámara. La película propone así una representación auténtica del habla rural colombiano, sin recurrir a diálogos artificialmente guionizados.

De alguna manera, las digresiones presentes en el diálogo son el resultado de que los personajes estén revestidos por la textura que solamente es alcanzada cuando a los mismos no se les suprime como elemento integral de su universo. Los personajes en *Los colores de la montaña* se encuentran de manera constante inmersos en una situación dramática y es valioso encontrar que su habla en la película devela precisamente dicha situación que subyace y tiene que ver con la vorágine de su contexto.



Imagen 30: *Los colores de la montaña*

El niño albino y de lentes “Poca Luz” es una gran representación de cómo los personajes pueden llevar consigo la carga dramática que se les ha entregado como integrantes del universo de

la narración. Este personaje con notable frecuencia manifiesta el temor natural a morir joven, a que la vida se le acabe pronto por ser un albino, pero en el fondo, su miedo precisamente se encuentra sustentado en morir joven siendo un niño en el campo colombiano. Este personaje, sin duda ha logrado convertirse en el arquetipo de nuestro propio miedo. Su miedo (el de Poca Luz) es el miedo no expresado, no verbalizado y no puesto en acción de Manuel, Julián y los demás niños. Poca luz en este sentido, podría decirse que es ese “eslabón” de la cultura popular, es el portador de una gran verdad que se esconde en el subtexto de sus acciones; es el miedo de los niños, pero también el de todos nosotros a que la guerra nos estalle en el rostro y se nos lleve lo máspreciado. Esto se complementa sin duda con la pretensión sobre la que la película se ha realizado y la que le ha ganado sucesivos halagos en la cinematografía mundial: es una película que habla mal de la guerra, sin mostrar precisamente la guerra.

Quizá pueda decirse sobre *Los colores de la montaña* que al igual que *Apocalípsur*, propone una metodología de trabajo híbrida, una mixtura entre el actor natural o “no actor” y el actor profesional, esta película tuvo un proceso de realización de audición, por ejemplo, que duró aproximadamente dos años en los que se observaron alrededor de 7000 propuestas para finalmente dar con el protagonista.

Es particularmente interesante cómo un proceso que se planteó inicialmente en *Rodrigo D*, pero que se consolidó finalmente en *La Vendedora de Rosas* parece ser una práctica aceptada entre los cineastas que deciden trabajar con actores naturales y es el que tiene que ver con la construcción de relaciones aparentemente inexistentes en el mundo real de los personajes, pero que en el universo ficcional son determinantes: relaciones de amistad, de juego, de protección son

comúnmente trabajadas por los realizadores. A propósito de esta construcción de relaciones entre los personajes, Carlos César Arbeláez comenta:

Para el personaje principal hicimos una audición muy grande y como lo he dicho muchas veces, el tema de esta película es la amistad, los hicimos amigos. Yo llevaba a los dos niños de Medellín a Jardín durante casi un año y los he vuelto amigos a medida que ensayábamos el guion. (Arbeláez, C 2011).

De esta manera, las proximidades en el trabajo con los actores naturales entre los realizadores hasta ahora analizados con Carlos César Arbeláez, no solo devela la existencia de la necesidad por emular modelos que ya habían funcionado en la historia de la producción fílmica, sino que además encuentran una expresión propia, producto de las coordenadas del propio director en materia no solo de la preparación actoral, sino también de la elaboración misma del guion. En este sentido, la película contó con un guion que Carlos César ya había trabajado y que al igual que en Javier Mejía con *Apocalipsur*, encontró en sus personajes la expresión más adecuada, pero además algunas modificaciones necesarias, negociaciones o cesiones que se van haciendo sobre la marcha con los personajes de la película y que terminan revistiéndola de la realidad que requiere.

#### **4.3 Juventud, marginalidad, subalternidad y su representación visual en *Los colores de la montaña* (2011).**

Durante toda la película, pueden identificarse una suma de elementos visuales que dan cuenta de la representación de la juventud, marginalidad y la subalternidad. Dichos elementos se encuentran fundamentalmente condicionados por la dinámica del desplazamiento forzado de los personajes y su presencia misma es progresiva, se van configurando, siguiendo la dinámica

progresiva del desplazamiento de los personajes y el deterioro de su ánimo, pero también de su condición existencial.

Una muestra notable de estas progresiones en la representación visual puede notarse en las hibridaciones del paisaje rural compuesto por la sencillez del hogar y la aparente infinitud de la vereda que a su vez se complementa con un campo de fútbol y una escuela rural, creando un diálogo espacial fluido entre los espacios que componen el universo rural. La escuela, bajo la guía de la profesora Carmen es parte del centro de la vida social de los niños, quienes participan en actividades como pintar la vereda. Sin embargo, las amenazas de miedo y muerte transforman estos espacios en lugares dominados por el miedo, disminuyéndolos a meras trincheras de guerra.

El desplazamiento de las familias se muestra claramente cuando Rosario le cuenta a la madre de Manuel sobre la violencia en la vereda Rioverde. Este cambio de un entorno verde de esperanza a uno de tribulación es simbolizado a través del balón de fútbol, que inicialmente une a los niños, pero rápidamente se convierte en un objeto de riesgo. Esto se evidencia en la disminución de niños en la escuela, como se muestra cuando la profesora Carmen tacha con lápiz rojo el nombre de una niña ausente, reflejando la creciente desolación.

Este desplazamiento de los personajes es considerablemente evidente si nos fijamos en la representación visual de los niños en sus espacios de tránsito, esparcimiento o actividad social; en el caso de los niños y la escuela, es evidente cómo cada vez el salón se encuentra más vacío y con menos puestos ocupados. Algo que no sucedía en un principio. Esto es posible gracias a una escena que se repite y que destaca de manera contundente entre las demás porque es una de las que más

logra conjurar la progresiva pérdida de los niños en aquellos entornos en los que esperamos que estén: una de las compañeras de clase de Manuel lee la lista de nombres a lo que los niños contestan “presente” esta escena se repite cada que los niños son mostrados nuevamente en el colegio, pero cada vez hay menos voces que dicen “presente” al igual que menos sillas ocupadas en el colegio.



*Imagen 31: Los colores de la montaña*



*Imagen 32: Los colores de la montaña*

La película también señala la ubicación de los desplazamientos en lugares específicos como La Pradera, Río Verde y Quebrada Bonita, situados en Antioquia. La Pradera, nombre de la escuela rural, es un poblado en el Magdalena Medio, afectado por la violencia de grupos armados como las Autodefensas y las FARC, causando masacres y desplazamientos masivos entre 1990 y 2010. Río Verde de los Montes, otro lugar mencionado, es un caserío en Sonsón, también en una zona de riqueza hídrica, al igual que San Carlos. Finalmente, Quebrada Bonita, cerca del municipio de Jardín, es mencionada en contextos de desapariciones y reuniones convocadas por hombres de ruana, representando la autoridad en esas regiones.

La progresividad visual que acompaña el desplazamiento forzado de los personajes también es observable en la propuesta de color de la película. Es particularmente interesante ver cómo - haciéndole justicia a su nombre-, si la película se entiende desde el color, podría decirse que a lo que atendemos en la misma en este sentido es a la pérdida de los colores de la montaña, pero

fundamentalmente del color en la vida de los personajes. Esta iniciativa de querer mostrar la desaparición progresiva de la humanidad de los personajes a través del color, se da gracias a la manipulación de la saturación; en un principio, la película inicia con una saturación que podría considerarse normal, con los tonos y colores en su lugar, pero a medida que la trama avanza, logra evidenciarse cómo esa saturación se va perdiendo, cómo todos esos colores se van unificando casi hasta el punto de llegar a un blanco y negro.

Esta progresividad visual de la que se habla sitúa a la película como un registro minucioso de las condiciones que genera el desplazamiento en la cotidianidad; es sin duda una película que visibiliza cómo el conflicto armado colombiano deja huella en la vida de quienes lo sufren, pero a su vez, entiende que el conflicto también desgarrar el paisaje. El paso del conflicto armado en la película altera todas las esferas de la vida tanto personal como social. De alguna manera, la película desarrolla la idea del conflicto como enfermedad que va deteriorando todo lo que hay a su paso.

*Imagen 33: Los colores de la montaña*





*Imagen 34: Los colores de la montaña*

En el fondo, la intención declarada de ser una película que habla mal sobre la guerra sin mostrar la guerra, *Los colores de la montaña* se desenvuelve a la perfección en la sugerencia, en el límite del símbolo y el referente real del mismo. En esta película, sin duda el símbolo más poderoso que podemos encontrar es el de la pérdida de la capacidad de juego: con la ausencia del balón, los niños pierden el juego como posibilidad no solo de esparcimiento sino de, además, sortear de otra manera posible sus diferencias; pierden el juego para entender de frente y sin filtros las complejidades de la vida en medio de la guerra y ya no pueden procurar seguir siendo niños y jugar como lo harían; el conflicto les demanda una nueva posición anímica y vital.

### 5. *Los Nadie* (2016) y la necesidad de un viaje a contracorriente.

Hablar de *Los Nadie* (2016) sin dimensionar la medida en que esta película se alimenta de las expresiones cinematográficas anteriores sería sin duda alguna un ejercicio de ceguera voluntaria impresentable. No solo porque esta película tiene una proximidad temática bastante evidente con la ya analizada *Rodrigo D: no futuro* (1988), sino porque, además, entender su evolución temática con relación a las demás películas, permite reconocer que *Los Nadie* representa una renovación en el panorama del cine colombiano contemporáneo. Esta audaz ópera prima de Juan Sebastián Mesa se erige como un manifiesto fílmico que desafía convenciones estéticas y narrativas a través de una autenticidad y vitalidad bastante bien lograda.

Rodada íntegramente en las calles de Medellín, con un elenco de actores naturales completamente inmersos en la vorágine Medellínense, la película captura con viveza el realismo espacial de Antioquia, de sus calles y sus jóvenes o al menos un grupo de jóvenes. Su enfoque sociológico indaga en las identidades y dinámicas de la juventud marginal, especialmente la escena punk local, dotando a la obra de una mirada fresca y desafiante sobre las realidades urbanas contemporáneas. La trama gira en torno a un grupo de jóvenes amigos: Camilo, Mechas, Manu, Ana y Pipa, quienes comparten una pasión por la música, el arte callejero y las artes circenses. Atrapados en una ciudad hostil y una difícil realidad, sueñan con viajar rumbo al sur y conocer el continente suramericano. El punk, con su rebeldía latente, hace parte integral de sus vidas y alimenta esa búsqueda de libertad que los impulsa a planear una travesía conjunta.

Con una propuesta estética minimalista pero poderosa, acorde a su reducido presupuesto, “*Los Nadie*” logra plasmar una narrativa lineal pero profunda que explora temas universales como la transición hacia la edad adulta, la búsqueda de identidad individual y el cuestionamiento de paradigmas sociales opresivos. Lejos de caer en exotismos o costumbrismos, Mesa consigue capturar la esencia de una Medellín en ebullición, indagando en los rostros, gestos y códigos de quienes habitan los márgenes a través del lenguaje circense, el arte callejero y las expresiones contraculturales del punk. Una reflexión honesta sobre las fronteras difusas y la trágica falta de oportunidades que la sociedad brinda a estos jóvenes en la antesala de la vida adulta.

### 5.1 Los personajes

**Camilo:** es uno de los protagonistas y un joven artista callejero que sueña con viajar y explorar el mundo más allá de Medellín. Es inquieto, creativo y busca continuamente una forma de expresión que lo libere de la rutina y la opresión de su entorno. Camilo representa el deseo de escapar y la búsqueda de identidad. Es un apasionado del punk y malabarista hábil, Camilo se debate entre su espíritu rebelde y sus obligaciones familiares. Tras el abandono de su padre, asumió el rol de cabeza de familia. Su amor por sus amigos y parientes contrasta con su aversión hacia la ciudad que lo vio crecer y quienes lo prejuizan por su aspecto, en particular por su característica rasta que le valió su apodo. Oscila constantemente entre su anhelo de libertad absoluta y el peso de las responsabilidades impuestas por su situación familiar.

**Mechas:** es otro miembro clave del grupo, un joven apasionado por el punk y la música. Es rebelde, valiente y a menudo se encuentra en conflicto con las normas sociales y las expectativas

familiares. Mechas es el motor de la resistencia y la rebeldía dentro del grupo. Íntimo amigo de Camilo, pero con una vida diametralmente opuesta. Criado en las calles, carece de ataduras familiares o compromisos. Aunque la ciudad lo vio crecer, no se identifica con ella. Su máxima aspiración es emprender un viaje para vivir en primera persona las aventuras que sus compañeros relatan del sur. Planea sustentarse con su destreza en malabares, habilidad que perfecciona diariamente en los semáforos urbanos.

**Ana (la mona):** es una joven grafitera y parte fundamental del grupo. Es fuerte, independiente y utiliza el arte urbano como una forma de expresión y protesta.

Su cuerpo cubierto de tatuajes choca con las creencias ultrarreligiosas de su tía y su prima, con quienes comparte hogar. La partida de su madre a Estados Unidos, quien le envía dinero para su manutención, ha dejado una huella profunda en ella. Lleva un año fuera del sistema educativo y se encuentra en una encrucijada vital. Divide su tiempo entre Pipa, su "pareja", y su mejor amiga Manu.

**Manu:** De naturaleza reservada y ávida lectora, comparte un fuerte vínculo con su madre. Ambas habitan un apartamento de clase media, unidas por la soledad y una relación tensa con Alejandro, padre de Manu, cuyas expectativas parecen inalcanzables para ambas. La prolongada huelga en su universidad, sumada a las presiones familiares, la impulsan a emprender un viaje. Esta decisión se convierte en catalizador para "La Rata", quien desarrolla una intensa atracción hacia ella desde su primer encuentro.

**Pipa:** es un joven que se encuentra en una constante búsqueda de libertad. Es el más impulsivo y aventurero del grupo, siempre dispuesto a tomar riesgos y explorar nuevas posibilidades. Pipa es carismático y su energía contagia a los demás. Pipa es el catalizador de muchas de las aventuras del grupo. Su carácter impulsivo y su deseo de vivir intensamente reflejan la urgencia y la pasión de la juventud. Encarna la experiencia y el conocimiento dentro del grupo. Ha dedicado gran parte de su vida a recorrer el continente, acumulando vivencias y relatos. Posee una aguda conciencia sociopolítica que plasma tanto en sus grafitis urbanos como en las letras de su banda musical. Mantiene una relación duradera y poco convencional con Ana, aunque sin formalismos.

## 5.2 La actuación natural en *Los nadie*

La película *Los nadie* (2016) de Juan Sebastián Mesa tiene como premisa fundamental desde su propuesta de actuación natural, la de reproducir el realismo de la vida de las personas que encuentran en el viaje, el movimiento y la calle un cierto horizonte existencial, los personajes en este sentido, podría decirse, están contruidos como personajes que se encuentran a punto de la acción frenética sin que esta se logre dar en su totalidad, son personajes cuya carga actoral recae en la acción y el movimiento acrobático en sentidos tanto literales como figurados. Para ello, la propuesta también contó con un reparto principalmente formado por actores naturales que, en esencia, eran parte del grupo de amigos o conocidos del director Juan Sebastián Mesa.

Es importante, en todo sentido resaltar las proximidades de esta película con la ya reseñada en este análisis *Rodrigo D: no futuro* (1988), en tanto que ambas películas retrataron desde su propia perspectiva la música, la juventud y la marginalidad en la ciudad de Medellín. Con una diferencia

de aproximadamente 28 años, son importantes las lecturas que se puedan hacer de ambas teniendo en cuenta dicha distancia, sobre todo en aquello que las une, más allá de lo que las diferencia: ambas son películas que hablan de la juventud, de la marginalidad y de la relación del centro y la periferia y en las cuales se puede hacer una lectura de cómo se ha transformado la ciudad de Medellín tanto para bien como para mal. Especialmente las películas nos hablan de cómo se habita la ciudad desde la marginalidad juvenil, sin importar si se trata de los punkeros pistolocos de *Rodrigo D* o si hablamos en este caso de los punkeros malabaristas de *Los nadie*.

Específicamente hablando de la propuesta de actuación natural en *Los Nadie*, convendría en primer lugar detenerse precisamente en la fase inicial de este elemento dentro de la película, que tiene que ver con la elección de los actores naturales. En este sentido, Catalina Arroyave, quien fue la encargada de audición y 2da asistente de dirección comenta:

Es un trabajo muy charro porque es como ir a buscar personas, no es hacer una audición de actores, sino que es ir a buscar en esta ciudad que ya tengas estas características y encontrarlo lo más parecido a lo que quiere el director (Arroyave, Catalina 2016).

En este sentido, podríamos indicar que existen una serie de confluencias importantes en materia de la elección de actores entre *Los Nadie* y películas como *Apocalípsur* o *Los colores de la montaña* en el sentido en que su manera de elegir a los actores naturales es basada en la proximidad física y anímica que los mismos puedan tener con los personajes de la historia; esta forma en que se busca a los actores parece ser a la que precisamente recurren los directores con mayor frecuencia y parece haberse instalado como una forma aceptada de encontrar a los actores que se pretende incorporar a la película.

Podríamos decir que, en este sentido, si bien los directores de audición o preparadores de actores no lo mencionan, la manera en que el actor natural pueda dar cuenta de su universo más allá de las acciones (con su habla) es importante. Quizá una diferencia radical entre estas formas de elegir a los actores y la de Gaviria, en tanto que el principal precursor de este recurso es precisamente el lugar que ocupa el habla en la ecuación: mientras que para Gaviria esta es fundamental y los actores deben ser elegidos precisamente por su capacidad de narrar su propio universo, parece ser que en las propuestas posteriores, como *Los Nadie* el habla pierde su lugar central y se incorporan consideraciones que tienen incluso más que ver con preguntas sobre cómo se desenvuelven los acortes en la acción, en su dimensión performática, más allá de que cumplan o no la condición de poder dar cuenta de su propio universo a través del diálogo.

De esta manera, podríamos indicar que las propuestas posteriores a Gaviria en materia de actuación natural parecen comprender una suma de elementos que trascienden el habla y esto mismo se logra evidenciar cuando, en este caso, al director de *Los nadie* se le pregunta por su trabajo con los mismos en el set o en la preparación para las escenas. Frente a esto, Juan Sebastián Mesa comenta:

El proceso con los actores fue un proceso de retroalimentación muy interesante porque a la hora de hacer un proyecto como *Los Nadie*, tenía muchas dudas sobre cómo abordar la parte de la actuación. Yo ya había trabajado con actores no profesionales, pero no a esta magnitud de tener 6 en escena en algunos momentos. Entonces empezamos a jugar con ellos y a hacer unos ejercicios especialmente de invisibilización de la cámara, de escritura. Les planteaba por ejemplo que la cámara era un mosquito y ellos tenían que huirle a la cámara. También hice unos ejercicios de escritura de emociones en los que les planteaba la escena de la película y ellos hacían un ejercicio de escritura sobre esa emoción (Mesa, Juan Sebastián 2016).



Imagen 35: *Los nadie*

Es particularmente interesante identificar cómo, a medida que la actuación natural se incorpora en las películas con mayor frecuencia, esta a su vez parece alimentarse de manera casi sostenida de técnicas al parecer bastante necesarias cuando se trata de trabajar con este tipo de actores, como aquellos que tienen que ver con la invisibilización de la cámara y la exploración emocional, ambos mencionados y abordados por Juan Sebastián Mesa durante el rodaje. Con esto, podemos evidenciar en *Los nadie* una propuesta con actores naturales que se alimenta de los recursos ya abordados por películas anteriores con actores naturales, que del mismo modo explora temáticamente la marginalidad, la juventud y la subalternidad, pero que, a su vez, aporta metodologías empíricas para la consecución de la verosimilitud que se pretende lograr.

Esto aleja a la película de los clichés en el mundo marginal de Medellín, en tanto que realiza un acercamiento a ese universo marginal desde una perspectiva, un poco más vital, es una marginalidad llena de vida y que encuentra su propia expresión artístico-estética, que de alguna manera dista de la marginalidad más bien nihilista que ya veíamos en *Rodrigo D: no futuro*.

## 6. *Los reyes del mundo* (2022) y la búsqueda de la tierra prometida.

*Los reyes del mundo* (2022), dirigida por Laura Mora es una película que nos sumerge en las vidas de Rá, Culebro, Sere, Winny y Nano, un grupo de jóvenes de la calle en Medellín que practican el “Gravity bike” como deporte de y quienes han formado su propio clan fraterno. Despojados de sus familias, estos jóvenes se abren camino en un mundo paralelo sin leyes, defendiendo ideales como la amistad y la dignidad y la justicia desde una perspectiva que aboga por la necesidad existencial de desobediencia y resistencia juvenil

La trama gira en torno al viaje que emprenden los personajes abandonando la ciudad para adentrarse en las profundidades del interior colombiano. El objetivo es encontrar un terreno que Rá heredó de su abuela, quien en el pasado fue desplazada violentamente de esas tierras por grupos paramilitares. Tras su muerte, Rá recibe esta “tierra prometida” en el bajo Cauca antioqueño a través de un programa de restitución del gobierno.

Podría indicarse en términos generales que *Los reyes del mundo* es una meditación sostenida, plagada de símbolos y violentamente realista sobre la lucha por un lugar en el mundo y el desencuentro con la injusticia disfrazada de buenas intenciones por “reestablecer” lo que a la clase marginal se le ha negado. Laura Mora presenta una visión que podría parecer por momentos absurda, cómica, pero plagada de realismo, que contiene en su totalidad la experiencia de la juventud marginada en un país que se niega a reconocer de frente y sin vendas en los ojos que quizá, el problema histórico de mayor envergadura. Colombia es precisamente un problema por la tierra, porque la sociedad, joven, adulta, infantil, adinerada o marginada pueda tener por fin y para

siempre un lugar en el mundo del cual pueda sentirse parte, en el cual repose toda su carga existencial y vital.

Es importante precisar que esta película no solo destaca por su narrativa poderosa y actuaciones de un realismo desbordante, sino también por su capacidad para involucrar al espectador en una historia que, aunque específica en su contexto colombiano, tiene resonancias universales sobre la búsqueda de una vida mejor y la resistencia ante las injusticias. El viaje como excusa para encontrar la tierra perdida, es sin duda el viaje del héroe que permite que empaticemos con las historias de cualquier época o rincón del mundo, pero aquí el héroe tiene una multiplicidad de acentos y matices que conviene reseñar más adelante, pero del que vale la pena indicar que es un “héroe” marginal, sobre el que no recae el simbolismo propio de una gran conquista o quien está lleno de virtudes que le permiten lograr su peligrosa travesía. Aquí los personajes son seres despojados de su lugar en el mundo, pero a su vez de sus símbolos, de aquello que ha permitido que doten de sentido su existencia. Unos personajes desplazados tanto física como simbólicamente del centro del relato de una ciudad y un país que los niega, que no los cuenta, para la que, en potencia, su existencia poco trasciende a la importancia estadística del conteo.

En suma, *Los reyes del mundo*, representa un ejercicio cinematográfico intenso y desbordante de la directora Laura Mora, quien construye un relato de una furia y un estilo absolutamente libre y volcánico donde todo estalla en pantalla. Esta no es tanto una película convencional como una exhalación, un manifiesto juvenil en defensa de la desobediencia y la necesidad de resistir como única posibilidad existencial de poder hacerse un lugar en el mundo. La película discurre por la pantalla llena de convicción, entusiasmo, belleza y tristeza en simultáneo; no busca ganar

espectadores casuales sino creyentes fervientes de la consigna juvenil. Es, en definitiva, un acto de fe cinematográfico.

### **6.1 La actuación natural en *Los reyes del mundo*.**

*Los reyes del mundo* (2022) alberga una hibridación cinematográfica que determina en gran medida la propuesta con actores naturales. Esta hibridación es el resultado de juntar la realidad y el delirio y hacer que tanto los personajes como los espectadores transiten ambos estadios, que los hagan propios y que se sumerjan en un viaje que contiene toda la potencia de la realidad sin descuidar lo onírico, el delirio, que forma parte indisoluble de la misma. Esta dinámica y tránsito onírico-real presente en la película tiene precisamente que ver con la forma en que, para la directora, los seres humanos nos exponemos a la tragedia constante en que se convierte la vida; es una forma de transitar la vida, de hacerle frente. Alterar dicha realidad, trastocarla, modificarla es para Mora una manera de sobreponerse a ella.

En cuanto a la elección de los actores, Mora parece seguir una tradición hasta el momento de *Los reyes del mundo* se ha mantenido: elegir a los actores no profesionales basándose principalmente en su proximidad con el mundo del que se pretende dar cuenta, sin que estos personajes necesariamente provengan de dicho mundo; las coincidencias con el mismo pueden ser ocasionales, pero lo que Mora en definitiva parecía querer encontrar en sus personajes, era precisamente una capacidad de “encarnar” el mundo del que pretendió dar cuenta; una forma de llevar ese mundo consigo y extrovertir la realidad de la que se es, se fue parte o que a uno lo atravesó. En este sentido, Mora aclara su premisa en esta película a la hora de encontrar a los personajes que pudieran encarnar la realidad de la película. Quizá esta pueda ser una de las principales diferencias entre su forma de concebir la elección de actores naturales y la de

directores ya reseñados como Víctor Gaviria. Mucho de lo que delimita esta diferencia es el interés por el mundo del otro y el alcance que se pretende al explorarlo. Mientras que, en Gaviria, encontramos un cierto sentido más antropológico en tanto que procurar la inmersión en el mundo de los personajes y que ese ejercicio de inmersión se le permita moldear las características formales de la película, en Mora, encontramos que hay un interés por estos personajes es consecuencia de las historias y por el universo en que dichas historias nacen:

Digamos que yo tengo como una tradición de trabajar con actores naturales desde muy joven, también heredada de esa tradición del **realismo social latinoamericano**, del neorrealismo italiano y de ciertos directores que me han influenciado mucho. Creo que elegir un actor no profesional también es una cuestión profundamente estética en el sentido de que uno está construyendo una verdad inherente a la película o a la obra y muchas veces esas verdades existen más allá de que se construyan y eso es muy bello en los gestos, en el lenguaje, en la manera de moverse que uno encuentra en estos perfiles. Tengo relaciones muy estrechas con toda la gente con la que he colaborado a lo largo de mis películas, incluso cuando vivía en Australia también trabajaba con actores naturales. No tengo una tendencia de acercarme a este tipo de chicos de una manera antropológica o investigativa, no es así como hago mis procesos, sino que simplemente mis historias nacen de ahí (Mora, 2023).

A pesar del interés desde el que se pretenda ahondar en las diferencias de la propuesta de Mora con las propuestas cinematográficas anteriores a *Los reyes del mundo* quizá valga la pena indicar que lo que prolifera en cada momento en que la directora aborda la actuación natural en su película y la manera en que esta fue concebida es una suma continua de proximidades con las propuestas anteriores, incluyendo la de Gaviria; el interés sostenido por encontrar las verdades propias de un mundo que es el mundo de la historia está presente en cada uno de los cineastas, con algunos matices que parecen más el resultado de la racionalización de la película y sus necesidades. En este sentido, Gaviria indica sobre la forma en que Mora aborda la

actuación natural, la presencia de una serie de “sutilezas” que él no posee en su trabajo con los actores naturales, pero en las que reconoce una virtud:

Hace días Laura me confesó que ellos definen por palabras, por colores el sentido de los actores y las escenas. Me parece que hacen un trabajo de buscar la emoción de la secuencia y después de que la encuentran ya la actúan, pero es un trabajo que pasa por unas abstracciones. Incluso cuando termina la secuencia, hacen unos ejercicios como de barrido o de vaciamiento emocional. El resultado es impresionante. En mi metodología yo no tengo esa sutileza para nada. - Lo mío tiene que ver es con la búsqueda de unas verdades que el actor natural te dice porque viene de un universo (Gaviria 2023).

A propósito de lo anterior, es importante resaltar respecto a la propuesta de dirección de actores que se propone Laura Mora en *Los reyes del mundo* al igual que como en *Los colores de la montaña* o *Apocalípsur* la actuación se prepara y en dicha preparación intervienen una serie de técnicas ya aprendidas en la realización con actores naturales, sobre todo en lo que respecta a la forma en que se preparan las escenas, el momento previo a la puesta en escena misma, parece aceptar en los directores una suma de técnicas de alistamiento emocional, pero también de “vaciamiento” y esa hibridación que puede identificarse es en definitiva el germen de la riqueza de dichas propuestas.

## **6.2 Juventud, marginalidad, subalternidad y su representación visual en *Los reyes del mundo***

Respecto a la representación de la juventud, la marginalidad y la subalternidad en la película *Los reyes del mundo* podría decirse que esta película constituye, en contraste con las anteriores uno de los ejemplos más virtuosos de la exploración amplificada de esta triada de elementos. En cierto sentido la película encuentra su horizonte al decidir transitar por estas

temáticas, y en el fondo encontramos un tránsito muchísimo más interesante y menos etéreo que en otras propuestas cinematográficas; quizá por la riqueza de los elementos visuales que la componen o por un mérito que pueda atribuírsele a la directora. Esta película permite entender a cabalidad cómo la juventud habita en su condición marginal y subalterna y la manera en que encuentra no solo dispositivos simbólicos para procurar sortearla, sino, además, cómo estas condiciones trastocan la vida de los personajes, de los jóvenes.

Uno de los principales elementos que permite dar cuenta de la condición marginal de los personajes está esencialmente dado por los lugares que los mismos habitan o que en concreto “no habitan”, pues a lo largo de la película, es evidente cómo estos cinco amigos no pertenecen a ningún lugar en el mundo físico posible; son personajes que transitan la calle, pero que a su vez buscan pasar la noche en una pensión y que eventualmente encuentran en la carretera y las bicicletas un lugar que dista de manera contundente de ese lugar que en el fondo pretenden habitar y en el cuál desean instalarse; su objeto de deseo que es finalmente la tierra, la casa, los afectos de la madre o de alguna mujer.

Los espacios físicos en este sentido por los que transitan los personajes están precisamente configurados como tal: meros lugares de tránsito y esto en definitiva refuerza su condición marginal en el mundo. La falta de un lugar físico al cual pertenezcan es un síntoma de estar en los márgenes, de bordear el centro esperable de una juventud abrazada por los afectos que necesita de un hogar, una casa, una madre.

Esta idea de que los personajes en el fondo están buscando un lugar en el mundo para ser libres, en el cual poder asentarse y no ser más unos hombres arrojados al mundo, tiene unas similitudes interesantes con la idea que ya se ha explorado sobre “volver al camino de los afectos” una suerte de elemento común en los personajes marginales de las películas ya analizadas, pero especialmente en *Los reyes del mundo* y *La Vendedora de Rosas* sucede que dichos personajes no tienen un lugar al cual llegar, del cual sentirse parte. Han sido de alguna manera desplazados de todos los escenarios posibles en que los afectos tienen forma y sentido. Son personajes que están buscando reelaborar su camino. Esta condición del personaje marginal parece ser sin duda una constante en las películas con actores naturales en el cine de ficción de Medellín.



*Imagen 37: Los reyes del mundo*



*Imagen 36: Los reyes del mundo*

Respecto a lo anterior, Laura Mora elabora sobre el reencuentro con el camino de los afectos cuando se le pregunta por qué razón encuentra valor en abordar temáticas, actores y recursos estéticos que hacen parte del universo marginal. Su respuesta es sin duda alguna iluminadora en cierto sentido, pues alberga la contradicción propia de la crueldad más absoluta revestida de una vitalidad poética inimaginable:

Creo que ahí es donde aparece lo que he denominado la ética de los afectos. Que es una ética que está por fuera de las demás y que tiene que ver con unos brotes de solidaridad, de espontaneidad y de belleza que creo que es lo que hay que defender. Sobre todo, en esta contradicción en la que yo digo mucho que me paro y es que: el mundo me parece muy difícil y la vida me parece hermosa. Y ahora mismo el mundo cada vez me parece más cruel, más fuerte y siento que es desde ahí desde donde hay que agarrarse: de las pequeñas conversaciones, de los gestos auténticos. Y generalmente eso lo encuentro en la disidencia, en el borde, en todo lo que el centro se niega a recoger (Mora, 2023).

En cuanto a la manera en que este viaje a los afectos que persigue los personajes se confecciona, podría decirse que en todo sentido es un viaje en descenso que en ocasiones parece más “en caída libre”, aquí la coherencia con la actividad que practican los personajes es tremendamente acertada; es un deporte del descenso, de ir en caída libre y sin frenos contra el mundo. De esta manera, la dimensión marginal y subalterna de los personajes se ve reforzada al plantear este viaje en descenso, en lugar de una travesía que ubicaría a los personajes en un lugar “superior” a nivel social, este viaje parece de manera contraria, parece devolverlos al fondo, a la subrepresentación que cargan consigo por su condición subalterna.



*Imagen 39: Los reyes del mundo*



*Imagen 38: Los reyes del mundo*

Por lo anterior, este viaje en descenso es un elemento fundamental en cuanto a la representación visual de la condición marginal de los personajes, pues el mismo va produciendo

estragos no solo anímicamente si no a nivel corporal. Es un viaje que se siente, en el que la hostilidad del trópico puede percibirse no solo en los cuerpos de los personajes, a veces cansados, sucios o lastimados, sino también en sus ánimos y su disposición existencial, cada vez más lacerada, más herida por las hostilidades anímicas del camino.



*Imagen 40: Los reyes del mundo*

De la misma manera en que el camino en descenso de los personajes es una evidencia de su condición marginal, existe un elemento que se muestra con notable frecuencia en la película y que termina de acentuar la naturaleza subalterna que determina la relación entre los personajes y el espacio y que tiene que ver con la incorporación recurrente de grandes planos generales, en los que los personajes suelen parecer “reducidos”, pues en ellos se les muestra como pequeños, resaltando su condición subalterna en un contexto que los oprime en su vastedad, en su infinitud.

La suma de estos elementos confecciona de manera eficaz el tránsito de la película por los tres tópicos que se han identificado como transversales en las propuestas con actores naturales en el cine de ficción de Medellín y de alguna manera se permite una incorporación novedosa en este sentido que sólo se había visto, quizá con una similar consistencia en *La Vendedora de Rosas*. El lugar de la realidad onírica de los personajes y cómo esta se alterna entre la realidad material misma

es uno de los elementos que puede destacarse como parte de las representaciones de la marginalidad en la película: la realidad onírica en la que los personajes vuelven a los afectos es el recurso que los jóvenes marginales tienen para encontrar un lugar, su propio lugar con sus propias leyes. Ante la abrumadora presencia de la realidad adulta, solo queda el sueño, el tránsito al delirio como forma de evadir esa misma realidad. En este sentido, como se indicaba la película presenta unas coincidencias interesantes con *La Vendedora de Rosas* en tanto que los personajes marginales de la película de Gaviria también transitan entre la realidad y el sueño de manera constante y en aquel sueño se permiten el reencuentro con los afectos perdidos. En este universo onírico construido en *Los reyes del mundo*, tiene especial importancia la aparición recurrente del caballo blanco, como una suerte de guía a el hogar, aquel animal que se queda a cuidar cuando se despoja la casa.



Imagen 41: *Los reyes del mundo*.

En conclusión, la dimensión marginal y subalterna de los personajes en *Los reyes del mundo* encuentra su forma principalmente gracias al tratamiento de la relación de los personajes con su espacio y el tránsito que los mismos deben hacer para encontrar un lugar en el mundo. Esta relación de los personajes con su espacio es también determinante de las tensiones, encuentros y

desencuentros de los personajes con ellos mismos y con su grupo, con el que han configurado una hermandad en la que los afectos son posibles tanto como los conflictos. La relación espaciotemporal encuentra una expansión con la incursión de los personajes en una transición constante entre la realidad y el delirio, en el que el mundo libre y con leyes más justas encuentra todas sus formas y del que nunca van a poder ser expulsados.

## Conclusiones

Una de las principales premisas desde las que se entiende el cine social latinoamericano es aquella que sostiene que este, es un cine militante por necesidad; es decir, un cine cuyo vanguardismo y novedad tiene su germen en el cruce estimulante de las carencias estéticas, políticas y económicas con las inquietudes artísticas de los realizadores.

La cinematografía colombiana no ha sido ajena a este cruce entre necesidad e inventiva y el eco de esta alquimia ha dejado consigo propuestas cinematográficas que derivan en herencias, tradiciones y formas que todavía dialogan e interpelan a las producciones actuales. Tal es el caso de la actuación natural como un recurso estético del que se ocupó esta investigación, asumiendo como una delimitación posible las producciones cinematográficas representativas de los últimos 30 años en la ciudad de Medellín.

En primer lugar, vale la pena destacar cómo este ejercicio investigativo al permitirse el rastreo por el origen de la actuación natural en el cine de ficción de Medellín pudo dar cuenta de una suma de voluntades iniciales que reclamaban este recurso o un algo al menos cercano en el cine de Medellín que pudiese conjurar el ánimo vivo de los personajes y en el que estos mismos personajes, pudieran ser interpelados e intervenidos por su contexto. Un cine que no se agotara en la visión estereotípica de los personajes y universos, sino que revistera a los mismos de una textura y un diálogo bidireccional en la construcción de un universo coherente.

Esta suma inicial de intenciones cinematográficas en reclamo de un cine diferente puede verse de manera ya madurada en el manifiesto cinematográfico *Las latas en el fondo del río*. El cual,

podría decirse que constituye el manifiesto cinematográfico del cine posterior de Víctor Gaviria como realizador, pero, además, del cine posterior con actores naturales en Medellín. Este manifiesto contuvo en sí mismo la carta de intenciones cinematográficas con las que el cine de Medellín dialogaría con su geografía y con sus propias historias.

A propósito de lo anterior y si bien este primer manifiesto cinematográfico contuvo las coordenadas del cine realizado con actores naturales, es con la materialización de esas intenciones en *Rodrigo D: no futuro*, la primera película que la actuación natural en el cine de ficción de Medellín de manera intencionada toma lugar, adquiere una forma visible y unos códigos cinematográficos propios y descifrables que servirían como horizonte cinematográfico para muchas de las apuestas estéticas posteriores.

De esta manera, podría decirse entonces que se inicia con la tradición de la actuación natural en el cine de ficción de Medellín, pero, además, este cine incursiona en unas travesías temáticas que parecen de alguna manera definir su horizonte de creación en el futuro: con *Rodrigo D*, el cine realizado en la ciudad de Medellín, y fundamentalmente el cine colombiano se permite la conquista de una forma de narrar, un vehículo simbólico y de una triada temática que en lo posterior, no deja de presentarse más que con variaciones en la proporción con que se explora individualmente cada tema. Esta triada, es la que comprende a la juventud y cómo habita, transita o padece la condición marginal y subalterna que gobierna su contexto.

La coordenada común que es esta triada temática entre Juventud, marginalidad y subalternidad, permitió identificar lugares de confluencia en las películas posteriores a *Rodrigo D*

y de las que se ocupó este ejercicio (*La Vendedora de Rosas, Apocalípsur, Los colores de la montaña, Los reyes del mudo*). En el fondo las películas analizadas tienen en común que acuden a la actuación natural como un recurso que orienta la narrativa y que permite abrazar la verosimilitud y la singularidad propia del universo que gobierna a los personajes, pero, además, aquello en lo que coinciden es precisamente que cada una aborda uno o varios de los cruces temáticos que se identificaron inicialmente. Esto en el fondo y tras un diálogo con algunos de los directores de dichas películas posteriores, ha logrado identificarse como un producto de las condiciones de violencia propias del entorno de producción de las películas analizadas; de alguna manera, aquello que hace posible que el cruce temático ocurra son los vestigios de una larga historia de violencias y despojos en la ciudad y de una vasta magnitud de la población condenada a los márgenes que cada vez eran más difíciles de esconder, de ignorar.

En consecuencia, el actor natural se instala habitando esa triada temática del cine medellinense por la imposibilidad propia para hacer creíbles las abrumadoras realidades que la extendida violencia dejaba con su paso. La condición marginal y subalterna se convierte en los rasgos con los que la actuación natural alimenta las propuestas cinematográficas posteriores. El cine en Medellín no solo bebe de la renovación temática que el actor natural le propone, sino que además encuentra en él una forma consistente y notablemente sólida de acercar a los espectadores a unas grandes verdades sobre el mundo, sobre la ciudad y su periferia que hasta entonces habrían sido ignoradas. El actor natural las amplifica, las nutre y de manera total, les da un cuerpo y una voz. En este sentido, el actor natural se convierte entonces en un eslabón de la tradición popular, que sostiene todo un universo simbólico, la carga inevitable de su existencia, a la espera de una oportunidad para extrovertir ese mundo que lleva consigo a cuestas.

Gracias a la instalación del actor natural en el cine de ficción de Medellín, este recurso derivó entonces en propuestas cinematográficas que se renovaron a sí mismas desde lo temático, pero también desde lo formal y que consolidaron la actuación natural en el cine de ficción de Medellín como un elemento narrativo que puede tener diversos matices dependiendo de la naturaleza de la historia, pero también de la mirada de sus directores: en *Rodrigo D*, por ejemplo, la actuación natural se encuentra al servicio del desasosiego existencial de los jóvenes de Medellín en una de las décadas más difíciles para la ciudad, mientras que por su parte, en *La Vendedora de Rosas* los actores naturales son los niños de la calle que esperan la llegada de la navidad; una navidad tan trágica como llena de belleza. Son también niños, pero esta vez de un campo sometido a la violencia y el desplazamiento a los que la actuación natural nos ayuda a acercarnos en *Los colores de la montaña*. Niños que se ven a sí mismos despojados del lugar al que pertenecen, en el mundo y que tendrán que seguir errantes y en búsqueda de una tierra prometida, como la que buscan con tan esmerado anhelo los protagonistas actores naturales en *Los reyes del mundo* cuya incorporación magistral de la dualidad existente entre la realidad y el delirio a la actuación natural, nos recuerda que el único lugar en el que nadie puede ser un subalterno, donde a nadie pueden marginar, es la imaginación. De ella nadie nos desplazará nunca, es lo único que nos pertenece.

## Anexos

### I. Formato de Entrevista a directores.

<b>Formato de entrevista a directores</b>		<b>Nº 1</b>
<b>Nombre del director/a</b>	Javier Mejía	
<b>Película (s) sobre las que se aborda la entrevista.</b>	<i>Apocalipsur</i> (2005)	
<b>Bloque 1 – Sobre las definiciones</b>		
Este bloque busca indagar en la manera en que cada director entiende el trabajo con actores naturales y aquello que lo circunda. Se propone explorar las definiciones propias o ajenas de qué se entiende por actuación natural.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• ¿Cómo definiría usted el concepto de actor natural?</li> <li>• ¿Qué cree que es fundamental en un actor natural, que lo diferencia de los actores profesionales?</li> <li>• ¿Qué opinión le merece que el cine latinoamericano y el de Medellín tengan la tradición del actor natural instalada?</li> <li>• ¿Cómo llegó a la actuación natural como una posibilidad en sus películas?</li> </ul>	
<b>Bloque 2 – Sobre las temáticas y el contexto social</b>		
Con estas preguntas, se busca reconocer y registrar los posibles	<ul style="list-style-type: none"> <li>• ¿Cómo cree que la presencia de actores naturales en sus películas afecta la representación de las temáticas locales o regionales que aborda?</li> </ul>	

<p>cruces temáticos que atraviesan a la actuación natural desde la perspectiva de los realizadores.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• ¿Qué impacto tienen las características individuales de los actores en la representación de la juventud, la marginalidad y la subalternidad en la película?</li> <li>• ¿Qué ventajas o desafíos encuentra al explorar temáticas específicas a través de actores naturales en lugar de actores profesionales?</li> <li>• ¿Cómo cree que dialoga el contexto social de Medellín en su trabajo con actores naturales?</li> <li>• ¿Percibe alguna relación entre el actor natural y la marginalidad?</li> <li>• ¿Qué piensa de hacer cine con actores naturales en Medellín?</li> </ul>
<p>Bloque 3 – Sobre la selección y preparación de actores naturales</p>	
<p>Estas preguntas, buscan explorar las reflexiones de los directores respecto al trabajo con los actores naturales. Tienen como objetivo rastrear técnicas y maneras de enfrentarse a la construcción de la puesta en escena y la selección de los actores naturales.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• ¿Qué criterios utiliza para identificar a un actor natural?</li> <li>• ¿Cómo prepara a los actores naturales para sus papeles?</li> <li>• ¿Qué herramientas de exploración emocional usa con sus actores naturales?</li> <li>• ¿Cómo sabe que un actor natural está ofreciendo la puesta en escena que usted busca, hay algún criterio en este sentido?</li> <li>• ¿Qué piensa respecto a establecer una distancia entre la vida del personaje y la vida del autor?</li> </ul>

	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Cuando alguien aprende actuación de manera profesional, una de las principales lecciones es la de invisibilizar la cámara ¿de qué manera gestiona la consciencia de un actor natural al hecho de ser grabado?</li> </ul>
<p>Bloque 4- sobre la Interpretación del actor natural</p>	
<p>Tras identificar las estrategias, formas y técnicas para la preparación de actores naturales, es importante preguntarse por la manera en que esa puesta en escena se materializa y el resultado de esta.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• ¿Cómo trabaja con los actores naturales para lograr interpretaciones auténticas y creíbles en sus películas?</li> <li>• ¿Considera que la improvisación es una herramienta importante al dirigir a actores naturales? ¿Cómo la incorpora en su proceso creativo?</li> <li>• ¿Cómo se relaciona la actuación de los actores con la construcción de los personajes y la profundización en las temáticas abordadas?</li> <li>• ¿Cómo influye la elección de actores naturales en la estética y la narrativa de sus películas?</li> <li>• Respecto a los métodos de dirección de actores profesionales establecidos ¿cree que pueden usarse</li> </ul>

	<p>para la dirección de actores naturales? ¿tiene alguna metodología propia?</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• ¿Cree que la película tendría una recepción diferente si usted no hubiese trabajado con actores naturales?</li> </ul>
<p>Bloque 5- sobre la evolución y el porvenir</p>	
<p>Estas preguntas buscan indagar por el reconocimiento de los directores de películas con actores naturales en el cine de ficción de Medellín dentro de la producción cinematográfica de la ciudad y su perspectiva panorámica del paradigma de la actuación natural.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• ¿Cuál cree que puede ser el origen del cine con actores naturales en la ciudad de Medellín?</li> <li>• ¿Cree que en materia de la actuación con actores naturales en el cine de ficción de Medellín se está forjando una tradición o un paradigma?</li> <li>• ¿Qué lugar cree que tiene o tendrá la actuación natural en el cine de ficción de Medellín?</li> </ul>

## II. Ficha de análisis filmico.

<b>FICHA N°6</b>	<i>Los reyes del mundo (2022)</i>	
<b>Año</b>	2022	<b>Sinopsis:</b> Cinco amigos que viven en las calles de Medellín emprenden un peligroso viaje a través de Colombia para recuperar un terreno remoto que uno de ellos heredó.
<b>Director/a</b>	Laura Mora Restrepo	
<b>Preparador/a de actores:</b>	-----	
<b>Casting/</b>	Karel Solei	
<b>ELEMENTOS FORMALES – DIRECCIÓN Y PUESTA EN ESCENA</b>		
<b>¿Cómo está compuesta la película en cuanto a su estructura narrativa?</b>		
<b>¿Cómo dialogan los personajes y qué propone la película en este aspecto?</b>		
<b>¿Qué recursos y técnicas visuales se emplean para resaltar la experiencia de la juventud, la marginalidad y la subalternidad en la película?</b>		
<b>¿Cómo se manejan los espacios físicos y la iluminación para transmitir la experiencia, pertenencia o exclusión de los personajes?</b>		
<b>TRATAMIENTO TEMÁTICO</b>		
<b>¿Cuál es el universo de la película del que dan cuenta los actores naturales?</b>		

**¿Cuál es el impacto de la película en la representación y visibilización de las voces y experiencias de grupos subalternos dentro de la sociedad?**

**¿Qué aspectos de la vida de los personajes reflejan la lucha por la identidad, la supervivencia o la resistencia dentro de contextos marginados?**

**Comentarios:**

### III. Conversación con Víctor Gaviria el 30/11/2023

En esta conversación que tuvo lugar el 30 de noviembre de 2023. Víctor y yo tuvimos la oportunidad de dialogar, paradójicamente sobre “la naturaleza” de su trabajo con actores naturales en sus películas. De alguna manera, esta conversación arrojó algunas luces sobre las coordenadas del trabajo con actores naturales y me permitió entender la importancia de indagar en las reflexiones personales y autorales de los directores respecto al cine que se hace con actores naturales, pero también al cine que se hace en la ciudad.

**JR:** Víctor, quisiera preguntarte por una experiencia reciente: a propósito de la película *Los reyes del mundo*, que últimamente nos está dando mucho qué hablar, entiendo que tuviste oportunidad de acompañar a Laura Mora trabajando con actores naturales ¿cómo fue? ¿qué encontraste en esa forma de ella de abordar los actores naturales?

**VG:** Hace días Laura me confesó que ellos definen por palabras, por colores el sentido de los actores y las escenas. Me parece que hacen un trabajo de buscar la emoción de la secuencia y después de que la encuentran ya la actúan, pero es un trabajo que pasa por unas abstracciones. Incluso cuando termina la secuencia, hacen unos ejercicios como de barrido o de vaciamiento emocional. El resultado es impresionante.

En mi metodología yo no tengo esa sutileza para nada. -

Lo mío tiene que ver es con la búsqueda de unas verdades que el actor natural te dice porque viene de un universo. Yo estoy buscando fundamentalmente unos rasgos de un universo. Entonces la actuación no la preparo, sino que surge como de ese universo y le va sumando rasgos. Entonces el

resultado ya no es la actuación en sí misma, sino el episodio, el detalle, qué te dice del barrio. Entonces el actor natural está en función de recordarte, de decirte qué es el barrio y no desde un sentimiento.

**JR:** Habría que indicar que de alguna manera tu trabajo con actores naturales ha sido un referente, incluso me atrevería a decir que ese término toma lugar y aflora en tu cine mismo.

Si, de alguna manera mi trabajo con actores naturales lo han retomado, pero lo han variado mucho y vos ves que yo tampoco es que tenga unas teorías muy claras, como por ejemplo creo que tiene la gente que trabaja con Fátima Toledo que Fátima Toledo si es como muy consciente de eso porque cuando hace por ejemplo ciudad de Dios, el resultado es tenacísimo y me parece que ella los preparó y el resultado es violento; lo hace con un método y ese método yo no lo conozco.

Yo nunca lo he utilizado. Ella toma su método y es como una marca y mira que han asesorado a varios directores-

**JR:** ¿de manera que en vos no existe algo así como esa taxonomía emocional en los actores?

**VG:** fijate que es raro porque en general en la vida, esa forma de ser del actor preparado, eso no existe. Lo que existe es un actor que trasciende, que significa dentro de la definición de ese universo.

Ese universo es como quien dice el gran dios que marca el destino que les ocurre a todos. De alguna manera los personajes van construyendo su destino con lo que van haciendo y lo que van diciendo. Entonces, por ejemplo, Laura no hizo un diálogo con la vida de ellos, no interlocutó digámoslo con las anécdotas, los episodios, lo vivido por ellos, lo que los ha obligado a ser de alguna manera. las leyes de ese universo. No se los preguntó.

Mientras que por ejemplo a mí eso me gobierna y estoy buscando esas cosas que impulsan y dan fuerza a los actores naturales, los busco en la vida misma y la vida misma los presenta. No pasa por la consciencia de ellos como actores, la vida los presenta.

Yo lo que quiero es que se expresen y afloren los códigos propios de esos mundos. El actor por supuesto que actúa, pero lo que hace es que encarna ese mundo, está tan consciente de ese mundo que sabe todas sus leyes, lo que se dice, lo que se esconde, los secretos, complejos, renunciaciones, sometimientos, resignaciones que son cosas muy sutiles.

También las situaciones que yo escojo, yo lo llamo “la textura del relato” es fundamental, la textura del relato es cómo vas a recrear un barrio popular; en ese proceso se te ofrecen un montón de situaciones, de episodios que surgen de las personas que te cuentan ese mundo. Nadie más podría decirte de ese mundo, ni un escritor, porque ese mundo tiene lo inevitable del destino, un destino humilde pero implacable.

Hasta quienes están haciendo la película están haciendo un esfuerzo enorme por ser unos escribanos sinceros, justos, precisos y respetuosos de ese mundo. Estás obligado a ser un escribano

justo y respetuoso por el universo de esas personas. El actor tiene una vivencia, te la ha contado. Esa vivencia son unas frases, pero cuando el actor natural te lo dice, lo traduce. Claro que hay que traducir. Inevitablemente hay que traducir, per la traducción es una forma de dar cuenta de lo vivido a lo expresado.

**JR:** He percibido que, al hablar del actor natural, de alguna manera uno encuentra que este está enlazado a la marginalidad, la periferia, como en el borde, pero a mí me interesa mucho entender por qué el actor natural es propio de ese universo de lo marginal y lo periférico. Quisiera saber cómo es que se logra instalar eso.

La representación es un trabajo de revivir lo vivido. Es una cosa que no se agota en la experiencia de mis películas, pero si está muy presente. Son cosas que van a ser revividas en la cámara. –

Es una cosa medio evangélica, de alguna manera siempre está tratando de los relatos de alguien que ha vivido y siempre uno está tratando de revivir cómo ocurrió. Cómo esas cosas pasaron. Tú estás como con un referente de realidad muy fuerte al cual te acercas y lo tomas como un relato sagrado en la medida en que te acercas mucho a él y entras, te acercas a la verdad de ese relato. Estás buscando la verdad de una existencia y por lo tanto estás como reviviendo las cosas. Tiene una cosa como de medio revivir las vainas, el actor natural.

Creer que hay una realidad, esa realidad hay que revivirla. Como por ejemplo momentos de dolor, momentos de abandono. Cuando los personajes adoptan todos esos códigos. Cuando los personajes de alguna manera están actuando te generan todos esos códigos.

A mí me parece que es así. Cuando uno habla del actor natural habla de marginalidad necesariamente. Porque el actor natural es el que estamos buscando situado en unos márgenes de la exclusión donde se ha forjado una forma de vida llena de negaciones, de renunciaciones. Estás representando todas esas violaciones a los derechos humanos. Son personas que están golpeadas, que acaban de llegar a la ciudad.

Estás como sometido y de alguna manera siempre estás abusando del otro. Entonces eso te empuja a andar por unos lugares donde también eres testigo de ese abuso propio y de los demás y eres testigo de esa victimización, de esos victimarios mundo y andas por ese mundo como normal.

Es precisamente eso lo que trae el actor natural a la película. Trae todos esos despojos. Hay unas necesidades para las que no hay respuesta. Abusan de ti, Terminas también despojando a otros.

Por eso para mí ese actor natural es importante que traiga unas verdades. Sobre todo, las verdades de ese mundo, de haber estado en ese mundo y haber recibido toda esa cantidad de silencios, de despojos y al mismo tiempo tener esa magia y es ese prodigio de seguir como si no hubiera pasado nada y seguir persiguiendo esa magia de los afectos y las cosas de la vida, como si no estuviera pasando nada.

Ha pasado algo que se nota en todo tu cuerpo, pero actúas como si no hubiera pasado nada. Es como si lo que te dieron, con eso tienes que vivir y no puedes renunciar a la voluntad enorme de tener que seguir viviendo.

[...]

Digámoslo tú puedes vivir en una sociedad como si no existiera esa herida y esa realidad fragmentada, esa realidad llena de grietas, heridas y negaciones a tanta gente. Puedes vivir así, pero lo cierto es que cada vez se te hace más difícil olvidar eso.

Estas películas lo que hacen es presentar y visibilizar todas estas injusticias. No te puedes dar el lujo de darle la espalda a esas cosas. Habría que entender en qué momento toda una sociedad que había construido la industria de Medellín. En cierto sentido los padres de la ciudad, que se habían comprometido con la vida, la ciudad ¿en qué momento le dieron la espalda a esa realidad? Es un momento dramático de la historia de la ciudad y esa espalda se repite todos los días.

**JR:** yo estoy muy emocionado por algo que tú dices y es que el actor natural lleva su vida a cuestras y es mi intuición a propósito también de ciertas cosas que he leído tú dices que el actor natural es un narrador natural que lleva su vida a cuestras. A mí me interesa particularmente porque intuyo que quizá Antioquia puede ser un contexto en el que la emergencia del actor natural y que esta sociedad tiene unos elementos en el que el actor natural está todo el tiempo por ahí.

**VG:** Esta sociedad tiene unos elementos de que a pesar de que no haya cine el actor natural está por ahí, pero no necesariamente existe por el cine, el cine lo hace visible.

**JR:** a propósito de este ejercicio, leí algo de Jorge Ruffini, en lo que decía que no era casual que en Antioquia existieran dos tipos como Tomás Carrasquilla y Víctor Gaviria; decía que es muy diferente la producción artística y literaria Antioqueña a la de la costa, en tanto que la nuestra es eminentemente pragmática, una poesía de la inmediatez, eminentemente práctica.

**VG:** es como si esos relatos míticos y esas creencias tuvieran una verdad tan grande que estos personajes tienen que hablar de eso.

Para mí los actores naturales tienen una capacidad de narración, yo les pido que me narren una parte de su vida, porque en últimas eso es lo que me da cuenta del gran texto de su universo, ese universo inabarcable, lleno de elementos. Es realmente algo de lo que voy detrás de eso; es darme el lujo y darle el lujo a los espectadores de estar en ese universo, lleno de poesía, lleno de verdad y entonces llega la señora y claro yo ya he escogido las señoras que son narradoras espontáneas, automáticas, conscientes; ahí es donde entra la palabra.

Son personajes en los que la palabra crea un orden en ese mundo. Empiezan a narrar, es una narración llena de detalles, de ritmos, de gestos, unas manifestaciones también incluso en el cuerpo de ese universo en la persona. Cuando vos ves eso, ya sabes que estás frente a un actor natural; estás frente a una voz que no puedes desperdiciar.

La respuesta digamos a esa esencia del actor natural es muy sencilla, pues de acuerdo con lo que me dice un amigo mío, Ricardo Duque que es un artista tremendo en todo lo que hace, me dice a mí:

“Víctor, esas personas, esos narradores son un eslabón de la tradición popular”

Puede que esa sea una respuesta muy sencilla, pero me parece que lo engloba todo.

Entonces no sé si sea suficiente decir eso. Me parece simplificarlo, pero significa mucho. ¿cuál es la tradición? la tradición de la realidad. Lo berraco es que para mí también es un misterio todo esto. La experiencia de una película con actores naturales eso viene desde que haces la audición, con lo que te encuentras. Es una cosa extraordinaria.

**JR:** a los publicistas les gusta mucho un término, que es “el momento de la verdad”, de alguna manera siento que como indicas, esa audición puede ser un momento de la verdad de alguna manera para la película y para vos como realizador, me imagino.

**VG:** Sí y es el momento en que, para mí como persona, arriesgo mis premisas y en el que por esos personajes no sabes si va a ser una experiencia significativa, no sabes si vas a tener éxito o no. Finalmente, sabes que vas a tener éxito en el sentido en que hay tanta verdad en ese mundo que de ahí van a terminar brotando los relatos, las personas sin importar si hay un orden perfecto o no. Es una suma de ese mismo universo; es un resultado muy rico.

**JR:** ese revestimiento de verdad ¿considerarías que es garantía de una buena película, digamos que entre más revestida de verdad esté una película mejor?

**VG:** Hay una cosa por ejemplo de que no hay que irse a una película con muchas dudas en el guion. Hay verdades muy importantes que tienen que agregarse a la película y que en el guion no se veían; entonces es más bien una negociación en función de la verdad de la película.

**JR:** creo que es una experiencia abrumadoramente hermosa ¿no? suena a como estar abrumado de la belleza de la verdad.

**VG:** ¡Claro! En *La Vendedora de Rosas* nos pasó eso; estar abrumados de verdad, que es belleza. La verdad digámoslo, esta búsqueda de la verdad te produce una sensación de belleza. No sé muy bien por qué, pero necesitas de esa verdad para poder vivir y se traduce como belleza.

### **Conversación con Javier Mejía el 24/05/2024**

En esta conversación que tuvo lugar el 25 de mayo de 2024. Javier me abrió las puertas de “La danta, la Nutria” y pudimos conversar sobre su largometraje *Apocalípsur* (2007), su relación con la actuación natural en el cine de ficción de Medellín y la conexión con otras obras que se han contagiado de este recurso.

**DR:** Javier. Parte de mi interés es contrastar para cada director dónde está la definición sobre qué creen que es un actor natural o qué creen que es actuar natural, la actuación natural. Víctor habla al respecto y dice que un actor natural es “un eslabón en la cultura popular” ¿para vos qué lugar tiene eso o cuál es tu definición?

**JM:** Es que a él le ha tocado más, a él le ha tocado yo creo que definir mucho de la herencia que él hace. A mí me parece que Víctor tiene una herencia que se pega del Neorrealismo, que en nuestro contexto sería el *Nearrealismo* ¿cierto? Por eso mismo está el guiño a Umberto D. De ahí viene todo lo que ocurre en un país de posguerra como Italia donde surge esto.

Nosotros y Víctor también lo hacemos en un momento de posguerra; es la guerra que está sufriendo Medellín y a mí me toca una herencia de eso, así yo cuando rueda, son los años que había vivido. Yo lo que quería era exorcizar esos años con la película, lo que viví yo en mi adolescencia con mis amigos. Es un rayón que quedó ahí para todo el mundo. Uno habla desde su mundo personal y de lo que sacudieron esos años. Además, estábamos en un momento donde uno tiene 19, 20 años y

quiere comerse el mundo y el mundo afuera es una carnicería, entonces nos marcó mucho y de ahí nace pues la película.

Entonces **yo frente a los actores naturales o frente a *Apocalipsur* en especial hablaría más de actores no profesionales** porque a diferencia de lo que hace Víctor, yo hago más una mixtura. Yo busqué personajes de una clase media / alta con una formación, con una cosa, que era el perfil de los personajes del guion, pero no están haciendo el papel de su propio mundo. Ellos están actuando y para eso se hizo un trabajo de formación actora con este personaje Dunav Kuzmanich. Ellos estuvieron en un proceso de formación actoral de 6 meses, tres veces a la semana, desde lo más primigenio de la actuación, muy el método de Stanilavsky que Duni manejaba y eso fue como un postgrado para todos, trabajar eso y yo ya entro a trabajar las escenas con ellos en un momento en el que ellos ya tienen una formación actoral y elementos de actuación a trabajar las escenas, a trabajar el tono y el asunto previo al rodaje.

Hay una cosa muy bella que ocurre: Víctor me llama una vez y me dice: “te acabo de escoger a vos para ir a Madrid. Es una invitación a tres directores que son David Burman el argentino, Víctor en Colombia e Iñarritu en México a que presenten en sociedad a un director en Europa, en casa España y Víctor me eligió a mí. En la charla, esto se llena, además mucho amigo colombiano, ¡hasta ase quedó gente afuera! Un poco de actores que yo no había visto que quizá estaban haciendo un postgrado en alguna cosa. Era Colombia allí ¡Muy bonito!

Estamos en la conversa con todo el público y Víctor me empieza a preguntar cosas y se da cuenta que yo trabajo distintísimo, él creía que yo trabajaba igual y me pregunta ¿pero ¿cómo así, es que vos tenías guion? ¿un guion? Y yo le dije: sí.

Entonces todos esos chistes y todo eso, eso está en el guion. Entonces Víctor y yo trabajamos muy distinto. Yo tenía un guion que estuvo trabajado mucho tiempo. Primero yo lo trabajé mucho, se hicieron muchas reescrituras y luego se trabajó con los actores hasta encontrar el tono. Ellos también le metían a la frase, cada uno para destacarse, entonces el guion se iba nutriendo de una manera impresionante.

Duni me decía una cosa muy bella: el director es el que más sabe del guion hasta el primer día de rodaje. El primer día de rodaje, ellos tienen que saber más que el director y había cosas que se iban apareciendo, como: ve, el Flaco no diría esto, no insultaría de esta manera.

A Víctor le tocaba retomar y rearmar la atmósfera de estos personajes que no se iban a aprender un guion ¿te acordás de esta historia que me contaste y cuando estabas hablando de esto? Él construye una atmósfera en ese momento y se improvisa mucho ahí porque son otros personajes con los que no funciona un guion. El guion nunca lo conocieron. Laura Mora tampoco les entregó un guion a estos chicos. Entonces lo mío es bastante diferente porque estos chicos ya estaban actuando. Son actores no profesionales que tenían elementos que yo había identificado en ellos. Yo salía en los bares de Medellín a buscar a los personajes, hablaba con ellos y así fueron surgiendo. Se hizo casting, incluso.

**DR:** Y con eso en mente, Javier ¿por qué no actores profesionales en su lugar?

**JM:** Porque no había, en Medellín no había, pues como que tu dijeras me siento confiado con ellos. Hubo uno en especial que a mí me duele que se quedó por fuera, pero ni modo. Le ganaron los otros actores y también cuando vas a hacer una película coral como es *Apocalipsur*, nos dimos cuenta de que este man no pertenecía. Era muy buen actor, pero no encajaba con los demás personajes.

Yo también tenía que volverlos amigos; entonces mientras se hacía esta formación actoral, yo hacía fiestas, me los llevaba a paseos y Malala se comía a este o aquél ¿cierto? Construyendo un grupo, una amistad. Entonces ya cuando entramos al rodaje ellos están volando y yo necesitaba esa seguridad para meterme en esto. Yo había hecho cortos experimentales, pero un corto tiene ese movimiento festivalero, pero nada más y además yo me había ganado un premio con el guion para hacer un mediometraje, pero ese formato no existía. Entonces yo lo que hice fue entregarles como un master, planes master largos que me sumaran el tiempo del mediometraje y les entregué eso y les dije: por favor no publicar porque estoy trabajando en esto, para poder seguir participando y haciendo el largometraje. Había que inventarse cómo terminar la película, la cual tenía un bache de tiempo muy largo: se rodó en el 2002 y se hizo la postproducción en el 2005.

**DR:** ¿Y qué pensás que significa eso de “actuar Natural” entonces, Javier?

**JM:** Yo siento que en la vida todos somos un poco actores, y uno ve gente que actúa mal, uno ve que se mueve mal en la vida y que no funcionan. Yo creo que uno puede encontrar eso para las

películas, pues encontrar unos personajes que sin darse cuenta han actuado toda su vida o que tienen esa versatilidad. Entonces yo como una definición no tenía como una obsesión de que esto tenía que ser, sino que era la opción más natural también. **Yo creo que es el proyecto el que te lleva a esta decisión de qué tipo de actores. No cualquier película, son películas sobre todo de autor las que te pueden servir para este formato. Yo no veo Titanic con actores naturales ¡sería maravilloso! [risas] ¡Sería una putería!** Entonces son películas donde vos tenés un control mayor, tenés una cosa más cercana a la realidad. El actor natural te da esa cercanía a la realidad que se logra y que te olvidas de que está actuando. Eso lo permite, es un azar también que funcione y que logres dirigir bien a un actor natural porque es una apuesta la hijueputa.

A los actores de *Apocalípsur* igual se los fue trabajando mes a mes con una suerte de concientización sensorial, se les hizo unos resúmenes de la época, de qué estaba pasando en esos años de la película para que se ubicaran en el tiempo y fue una labor también de que ellos entendieran lo que estaban haciendo.

**DR:** Yo quisiera saber, Javier un poco más sobre el proceso de selección de actores. Me gustaría que me contaras cómo diste con ellos y que tenías en mente para esa búsqueda precisamente.

**JM:** En la película todos habían hecho cosas, algún ejercicio o eran gente sensible, eso fue algo que yo busqué: que fueran sensibles a las artes o que les gustara, entonces de alguna manera cada uno tenía esos elementos. Yo busqué muchachos sensibles que se parecieran a lo que había escrito y así lo hago siempre. Ya cuando tengo la historia y estoy escribiendo pienso en alguien, por lo general una mezcla de dos personas. Entonces voy mezclando. Por eso te decía que yo ya sabía

algo; al escribir yo ya tenía los personajes en la cabeza y solo era tratar de encontrarles un rostro y que funcionaran como actores.

**DR:** Quiero saber si vos articulás lo que traen estos personajes a la construcción misma del personaje, a la dramaturgia o a la puesta en escena ¿usas elementos que ellos traen o hay más bien un ejercicio de desprendimiento de esas experiencias previas?

**JM:** Yo creo que lo que hay que procurar es aprovechar todo lo que ellos traigan. Uno busca de nutrirse de la experiencia de cada actor. Cada actor viene con su carga, sus dolores, sus amores, sus conocimientos, toda esta carga sensorial de vivir ¿cierto? Entonces tratar de encontrar ahí cómo se conectan con los personajes. Yo lo que trato es de darles mucha información y ya comenzar una negociación, una cosa de nutrirse que va fluyendo además muy naturalmente, que se va proponiendo, pero yo no los restringía a hacer lo que estaba en el guion. En una situación de esas, en una película hay que aprovechar todo, todo lo que se pueda. El cine se nutre de una cantidad de conocimientos de un montón de gente que hay detrás. Cada departamento tiene un montón de información.

El actor natural, no profesional, como se quiera llamar. Todos vienen con información, no vienen con el tablero en blanco. Llegan con una serie de anécdotas, historias, situaciones similares y toda esa información naturalmente el tipo la va a incorporar al personaje o en momentos de duda va a tener a donde acudir. Esa es una de las cosas importantes, que el actor tenga en su pasado de donde agarrarse en la escena, un pasado sensorio. Ya pasó por cierto dolor, ya pasó por cierta emoción, que tenga de donde agarrarse para representar una situación.

**DR:** Javier. A propósito del ejercicio para esta tesis, yo leía una entrevista que le hacía Jerónimo Atehortúa a Víctor Gaviria y en ella mencionaban que, de alguna manera, la historia del actor o la actuación natural el cine de ficción en Colombia era un poco el documento de la pérdida de la palabra o la presencia exagerada de la misma. En esa entrevista llegaron a una conclusión muy bella y es que la labor de un director de cine es precisamente crear un espacio, un universo para que emerja la palabra. Esto lo conecto con una idea en la que Ruffineli afirmaba que no era coincidencia que en Antioquia tuviéramos a dos personajes como Víctor Gaviria y Tomás Carrasquilla ¿ves que pueda haber alguna coincidencia entre nuestro cine con actores naturales y esa suerte de tradición oral que ha existido en los antioqueños?

**JM:** De eso se ha hablado mucho e incluso tiene nombre, que se llamó “la cicaresca paisa” jugando con esto de la cicaresca española.

Si bien tenemos una tradición oral muy fuerte de contadores de historias, de arrieros que venían y contaban todo esto que decís de Carrasquilla y todas estas historias del campo, Medellín hasta hace muy poco fue muy pueblerino. Medellín es un Villorío con ínfulas

Yo lo que siento es que mirá, si ves las películas que mencionaste que querés trabajar, yo no veo “los colores de la montaña” con tres actores bogotanos que trabajan para Disney o Caracol ¡no lo veo! ¡es que no lo veo! No veo tampoco *Rodrigo D.* También se trata de la historia. Cuando son historias tan especiales, como autor vos tenés que transmitir algo tan delicado que conoces tan bien que sabes cómo transmitirlo. Entonces las películas que mencionas no las veo con actores profesionales a pesar de haber un nivel el hijueputa. Pero creo que es la película la misma que te

va pidiendo eso. Eso también es muy tenáz decir que estas películas no se pudieron hacer con actores profesionales porque ellos van a decirte: a mí nunca me llamaron, conmigo nunca ensayaron y es verdad.

Lo que pasa con las películas con actores naturales es que en su mayoría son procesos mucho más largos para llegar al momento de decir “acción”, con un actor profesional tampoco podés hacer eso, tenerlo en Medellín viviendo 8 meses. Cuando uno toma esa decisión, queda la duda de si el público se va a salir o no de la historia para decir “ah, este actor lo conozco de...”

Es que los actores de televisión llevan a otra cosa. Es una relación complicada de credibilidad: a este man yo lo veo en la novela ¿cómo le voy a creer si lo veo en una historia como *Rodrigo D*. Y mirá que son historias que juegan al documental, porque esto pasó: con Rodrigo D es una historia que se nutre de elementos que ocurrieron. Entonces el actor natural da una verosimilitud muy tenaz.

Hay algo. Es muy complicado porque no es tangible, yo no te puedo decir qué es, pero ver la verosimilitud que da el actor natural nutriéndose de unas cosas que solo trae él y que no vienen de la escuela de actuación. Son de él. Eso te lo da el actor natural. Por eso es tan difícil: el actor profesional acaba el rodaje y cambia el switch, al actor natural hay que enseñarle a salirse del personaje, decirle ¡listo, se acabó! El flaco, uno de los personajes de *Apocalípsur* tuvo un poco ese cuento y hubo que sacarlo del personaje precisamente.

**DR:** Javier, para que vayamos concluyendo, hay un ejercicio que estoy haciendo, es una suerte de ejercicio de “presentología”, pero también de “futurología” yo me anticipo a decir que cada vez hay más producciones en el cine de Medellín con actores naturales y de alguna manera me parece una explosión interesante, una suerte de tendencia, pero uno siempre sobredimensiona mucho las cosas y eso es peligroso, sobre todo en algo como el cine, el arte, pero de todas formas me fascina ese ejercicio ¿vos cómo ves ese presente del cine en Medellín con actores naturales?

**JM:** Yo siento que uno no se mete en un proyecto de estos a arriesgar tanto esfuerzo, tanto tiempo por una moda. Yo creo que el proyecto te lo pide y **si tu proyecto te puede evitar tanto dolor de cabeza ¡conseguí actores profesionales!** A mí a veces me gustan las mezclas, uno hay cosas que no tiene que arriesgar.

Si con los personajes uno no necesita una cosa muy específica, es mejor no meterse en ese trabajo tan enorme.

Víctor no ha trabajado nunca, nunca con actores profesionales. Todo lo que ha hecho, incluso en la televisión ha sido con actores naturales. Laura, por ejemplo, se mueve muy bien también en ese sentido (el de elegir qué tipo de actuación quieren manejar).

Hay que acordarse de algo: el teatro es del actor, la televisión es del productor y el cine es del director. Eso es otro elemento importante ¿quién está pagando tus actores?

## Referencias

Álvarez, A., & Gaviria, V. (1982). Las latas en el fondo del río - el cine colombiano visto desde la provincia. *Revista Cine* #8, 1–6.  
<https://doi.org/https://canaguaro.cinefagos.net/n02/las-latas-en-el-fondo-del-rio/>

Álvarez Córdoba, L. A. (1989). Historia del cine colombiano. *Nueva Historia de Colombia, Volumen 6*, 237–268.

Abuín González, A. (2024). CINE BRECHTIANO Y DECOLONIALIDAD: DE GODARD A ROCHA. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*.

Arteaga, J. A. (s/f). El actor y la palabra: algunas notas sobre la dirección de actores.

Arroyave, Catalina, (2016) [Los nadie] *LOS NADIE, detrás de cámaras - Dirección de actores y casting* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=GEMWvkY8ceQ>

Carolina, D., & Castrillo, F. (2011). Hacia un nuevo modelo narrativo: el manifiesto cinematográfico futurista. *Ícono*, 103–123.

Castañeda, A., Gamba, I., Rojas, J. S., & Valencia, L. (2018). Análisis de la dirección de actores naturales en Instantáneo, cortometraje de ficción. Universitaria Agustiniiana.

[https://docs.google.com/document/d/15n1XxBAMDaMKx529GN9mDgy9q\\_vm373N\\_TAE\\_l\\_4l\\_xk/edit](https://docs.google.com/document/d/15n1XxBAMDaMKx529GN9mDgy9q_vm373N_TAE_l_4l_xk/edit)

Delfino, Andrea. (2012). La noción de marginalidad en la teoría social latinoamericana: surgimiento y actualidad. *Universitas Humanística*, (74), 17-34. Recuperado en marzo 12, 2024, [http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0120-48072012000200002&lng=en&tlng=es](http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0120-48072012000200002&lng=en&tlng=es).

de Taborda, J. (2011). Tercer Cine: Tres Manifiestos. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 73 (Centro de Estudios Literarios “Antonio Cornejo Polar”), 37–60. <https://www.jstor.org/stable/41407228#>

Dupret, M.-A. (2010). Criminalización de la juventud marginal Palabras clave (Issue 13).

Dussán, É. A. G. (2022). Sobre la película Los colores de la montaña y la memoria histórica en Colombia. *Ciencias Sociales y Educación*, 11(21), 144-165.

García-Fuentes, J., & Martínez García, J. S. (2020). Los jóvenes “Ni-Ni”: Un estigma que invisibiliza los problemas sociales de la juventud. *Education Policy Analysis Archives*, 28. <https://doi.org/10.14507/epaa.28.4652>

Gerencia de Artes Audiovisuales del Instituto Distrital de las Artes. (2003). *Cuadernos de cine colombiano #3: Victor Gaviria*.

Gentile, M.F. (2022). Genealogía de las figuras de la infancia y juventud “problemática” en la Argentina moderna. *Revista Tempo e Argumento*.

Gaviria, Víctor (1955) *La Vendedora de Rosas, guion cinematográfico*, Víctor Gaviria, Carlos Henao y Diana Ospina, Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2012.

King, J (1994). El carrito mágico: una historia del cine latinoamericano, Biblioteca Luis Ángel Arango Vélez.

León, C. (2007). Transculturación y realismo sucio en el cine contemporáneo de América Latina. *Cinemas d'Amérique Latine*, 15, 136–144. <https://doi.org/10.4000/cinelatino.7122>

Maguire, G. y Randall, R. (Eds.). (2018). *New Visions of Adolescence in contemporary Latin American Cinema*. Springer.

Masseilot, B. (2020). La utilidad de la Teoría del Actor-Red para el estudio de la comunicación pública de las ciencias. Una aproximación teórico-metodológica.

Muñiz, L. (2018). El “lugar de enunciación”: sobre la realidad de la interpretación histórica. *Euphyía Vol. 10 Núm. 18*, 9–30.

Moleón Marta. (2023) "*Los reyes del mundo*": la belleza de la desobediencia según Laura Mora. La razón. [https://www.larazon.es/cultura/reyes-mundo-belleza-desobediencia-segun-laura-mora\\_2023031764149bca31c73f00016bc0d3.html](https://www.larazon.es/cultura/reyes-mundo-belleza-desobediencia-segun-laura-mora_2023031764149bca31c73f00016bc0d3.html)

Organización de las Naciones Unidas (s, f). Desafíos globales- Juventud.

Osorio, O. (2008). *Historiografía del cine colombiano, la saga atrasada de un cine que camina lento. Cuadernos de Cine Colombiano No. 13: Investigación e historiografía*, 8–20. [https://idartesencasa.gov.co/sites/default/files//libros\\_pdf/histografica.pdf](https://idartesencasa.gov.co/sites/default/files//libros_pdf/histografica.pdf)

Osorio, O. (2016). El audiovisual en Medellín. *Kinescopio #116*. <http://twitter.com/cinefagosnet>

Osorio, O. (2020). *Salas de cine y cineclubes* (Diana Gutiérrez Montoya, Ed.; Primera edición). Secretaría de Cultura Ciudadana de Medellín Alcaldía de Medellín.

Reinaga De Lima, N. (2010). *O cinema colombiano e seu contexto social: considerações sobre a proposta realista de Víctor Gaviria* *El cine colombiano y su contexto social: consideraciones sobre la propuesta realista de Víctor Gaviria*. En *Revista Facultad de Derecho. Ratio Juris* (Vol. 5, Número 10). [www.enrodage.net](http://www.enrodage.net).

Salcedo, Julián. (2018). *El otro, el cine y el intelectual* [Universidad de Montreal]. <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/4730>

Solei, K. (2022). *Karel Solei: “Los actores naturales funcionan porque están despojados de todo tipo de ego”*. *El país*. <https://elpais.com/planeta-futuro/2022-12>

Speranza Lacaz, A., Mendes Lima, S., & Coelho Heckert, A. L. (2015). *JUVENTUDES PERIFÉRICAS: ARTE E RESISTÊNCIAS NO CONTEMPORÂNEO*. *Psicologia & Sociedade*, 27(1), 58-67.

Urrutia Neno, C., & Ide Guzmán, C. (2022). *Juventudes urbanas: ciudad, cuerpo, virtualidad en el cine latinoamericano (Chile, Argentina y México)*. *Fotocinema. Revista Científica Cine Y Fotografía*, (24), 85–105. <https://revistas.uma.es/index.php/fotocinema/article/view/14158>

Wood, D. (2015). Reportaje Crítico al Cine Colombiano. *Cuadernos de Cine Colombiano* #22, 168–181. [www.idartes.gov.co](http://www.idartes.gov.co)