

Víctor Gaviria ¿Por qué hago cine?

No hay sólo que comprometerse con la escritura, / sino con la vida... / y aquí / yo, pequeñoburgués que lo dramatiza todo, / tan bien educado por una madre de dulce y tímida alma / de la moral campesina, / quisiera hacer un elogio / de la inmundicia, la miseria, la droga y el suicidio...

Pier Paolo Pasolini

Hacer cine para mí no es resultado de una causalidad directa. Influyen muchas cosas remotas, cosas cercanas, oportunidades y, seguramente también, expresiones profundas de una persona que, como yo, cuando salí del colegio me sentí tan desorientado, muy interesado por leer. Caí en el tejido de los grupos de estudio que manejaba de manera remota Estanislao Zuleta; cada uno tenía un tutor, una especie de guía. Era un muchacho que había leído solamente novelas de vaqueros, algunas obras paisas; era una muchacho más bien folclórico, me gustaba jugar fútbol, buen estudiante pero sin perspectiva de nada. Y caí dentro de esa gente tan maravillosa que se reunía para leer *El capital* pero también leer a Tomás Mann, a Freud, a Nietzsche. En quinto de bachillerato se me abre el mundo. Ahí me da por escribir cuentos, poesías y desde ahí empiezo a asistir a los cine-clubs. De universitario, empiezo a frecuentar mucho el Cine-club Universitario y el Cine-club Ukamau. Yo iba sin ninguna expectativa y empiezo a ver unas películas que me parecían impresionantes. Mi interés seguía siendo escribir, ser cuentista. Con mis amigos—algunos de ellos se han destacado como poetas, Fernando Herrera, Darío Lotero, mi hermano Juan Guillermo Gaviria—nos reuníamos todos los viernes. Yo tenía 18 años. Hacíamos un taller, ahora sin tutor. Empezábamos muy serios pero terminábamos ebrios. Ese comienzo en la universidad era literario y yo estaba alejado del cine. Las circunstancias se fueron reuniendo.

Yo estaba dedicado a la sicología, a la lingüística, leyendo a Freud, a Chomsky, a Lacan, a Saussure; tenía mucha curiosidad por todo lo que leía en Jakobson sobre la imagen poética, me inquietaban todas esas discusiones sobre el significante. Elkin Restrepo conocía mis poemas; él siempre ha sido un animador de los jóvenes poetas, alguien que ayuda, que entusiasma. Él me invita a *Acurimántima* que era donde se juntaban todos los poetas antioqueños; allí estaba Manuel Mejía Vallejo, José Manuel Arango, Darío Ruiz Gómez, Óscar Hernández, Rogelio Echavarría.... Me publicaron unos poemas. Es Carlos Castro Saavedra, un poeta y editor que quiero mucho, quien trae al grupo a Helí Ramírez, un gran poeta, un camajansote, un tipo sin ortografía, un tipo de barrio.

Nunca pensé que fuera a ser cineasta. Recuerdo cuando Helí nos leyó *En la parte alta abajo*, unos poemas narrativos sobre Castilla, un barrio hecho de invasión. Ese relato de barrio, esos destinos tejidos, esa otra parte de la ciudad que Helí me muestra me abrieron otro sentido de Medellín. Leyéndolo a él, sentía que quería seguir siendo escritor. A los 23 escribí "Con los que viajo sueño" y me gané el Concurso Nacional de Poesía. Estudiaba psicología pero yo me despertaba como poeta. Yo estaba muy lejos del cine; iba a los cine-clubs con mucho fervor pero no imaginaba hacer cine; veía las películas por el contenido. Pasolini para mí en ese momento era un gran poeta, un gran contestatario; veíamos sus películas y leíamos las columnas que él publicaba, sus *Corsarios*. Habíamos dejado el marxismo. En el 75, ya habíamos hecho nuestra perestroika. Habíamos dejado atrás cualquier nostalgia o simpatía con el estalinismo o el comunismo. Adorábamos a Breton, a Artaud, a Pasolini.

El cine para mí era motivo para poemas. Veíamos alguna película y hacíamos un poema sobre alguna imagen. Escribí *La luna y la ducha fría*, un libro autobiográfico, pretencioso, ¡contando mi vida a los 24 años! Eran recuerdos más que nada pero lo articulé alrededor de algunas películas de mi familia que volví a ver para escribir. Eran experimentos de mi papá con una cámara de 8 milímetros, filmaciones de eventos familiares. En ese momento había llegado Luis Alberto Álvarez, un cura que escribía unas sábanas enteras, sobre todo del cine alemán y del cine italiano. Hablaba de Fassbinder, Wenders, Herzog, Ecola, Fellini. Y todas las películas de gánsters del cine de los Estados Unidos. Empezamos a asistir a sus charlas, a seguirle la pista. Me dí cuenta a partir de esas conversaciones que de niño, yo había tenido una relación con el cine: los matinales, películas de Joselito, Rocío Durcal, Los Tres Chiflados, cine de barrio, de tiendas donde uno iba a cambiar películas y cómics.

Me acordé de mi papá proyectándonos las películas caseras sobre una sábana y esa materialidad que adquirían. Las de la casa y otras que él había ido acumulando. Mi papá y dos de sus amigos filmaban otras cosas: paseos, navidades, salidas al Río Cauca, el estreno del Teatro Atanasio Girardot. Todo con una naturaleza de documental pero después los veíamos y salía toda esa gente ahora grande o ya muerta. Mi hermana Marta, que ya vivía en Estados Unidos, me mandó una cámara celebrándome esa curiosidad que yo había cobrado por ese trabajo tan poco pretencioso de mi papá. Hacía unos planos, compraba unos rollitos, los revelábamos.... Eso era divino. Todo eso confluyó. Luis Alberto hablándonos de las películas mas lindas del mundo y los recuerdos de mi casa, los recuerdos míos; me sentía poeta. Mis imágenes, mis recuerdos se encontraban con esas imágenes de Wenders y ahora mis ojos todo lo veían diferente.

Hubo un concurso de Súper8; yo andaba ayudándole a José Manuel Arango, mi otro poeta, con un libro que él estaba haciendo con los niños sordos. Me detuve en la casa de los ciegos; hice "Buscando tréboles," la pegué donde una gente que hacía las cosas de una manera muy artesanal, le pedí a un amigo que me hiciera la música. Me gané ese concurso; se sumó al de poesía, al segundo puesto en el concurso de Poesía Universidad de Antioquia.. eso significó mucho. Empecé a frecuentar el Cine-club Subterráneo y cada vez el cine inundaba más las palabras. Por ahí arranco.... Todos estos no son motivos para reincidir en el cine, son constantes que se reúnen.

Cuando escribí las *Crónicas del Tío Miguel* me di cuenta que lo poquito que tenía que contar se me agotó. Tenía 24 años, tenía ritmo, vuelo, estilo pero nada qué contar. Mi vida había sido muy normal; era muy tranquilo. Sufrí mucho la separación de mis papás, fui un muchacho triste que con las palabras curaba un poco la neurosis, la tristeza que me daba que ellos no estuvieran juntos; con las palabras llenaba un lugar que ya no lo ocupaba nada. Pero tenía muchas ganas de expresar algo por eso mi poesía era inmediata, todo era instantes, momentos. Me di cuenta que el cine era un camino; me fascinaban esos planos mentirosos, fragmentarios, esa magia que surge de la ficción, que permitía otro tipo de escritura. Ese momento en que pegas los planos, pegar una imagen en la que un muchacho estaba afuera, entraba, ese paso, ese simple paso, verlo en las imágenes era un tipo de escritura. Luego aprendí plano contraplano y me asombraba. Cuando pegaba y veía las imágenes, la edición de esos planos del cine que te crean una ficción, me parecía magia, algo increíble. Dejé la poesía, no volví a la revista, me dio un entusiasmo grande por el cine. Fui poco a poco aprendiendo. Para el cine, no necesitas esos grandes depósitos de anécdotas y recuerdos. Todo eso lo necesitaba para ser escritor, no para ser cineasta. El cine puede hacerse con lo que tienes frente a ti, en

este momento.

Empezó mi proceso de aprender a hacer cine argumental. Hice *La Lupa del fin del mundo*, *El vagón rojo*. Es contradictorio porque recurrí a esos recuerdos que tenía de muchacho. A mí lo que me asombraba era la capacidad de pegar los planos, lo que resultaba de ese proceso, captar las miradas, las acciones, los lugares. Luis Alberto sacó las películas de José María Córdoba, uno de los amigos de mi papá. Desempolvar esos recuerdos hizo que mi deseo de narrar se materializara, que dejará de pensar que lo que tenía que contar era anecdótico o personal. Me dí cuenta del poder de ser escucha, de atender lo que pasa alrededor, de recoger testimonios. Escuchar es un placer que me llevó a intentar unos cortos ahora muy centrados en el marco del encuadre, de toda la planimetría. Uno empieza a enamorarse locamente de lo que puede hacer con un plano extremo, con uno general, con un plano americano; a cuestionarse qué pasa si el actor está en el centro, si sale por la derecha, si entra por la izquierda. Luis Alberto me había regalado un libro sobre edición que me hizo autodidacta. Además, dejé la universidad y todos los días, en ese entonces, estaba a las dos de la tarde en la casa de Luis Alberto, casi siempre con mi amigo Luis Fernando Calderón. Verme con él, aprender de él, conversar con él, ver el desarrollo de su trabajo *El niño invisible* que iba a ser un cortometraje sobreprecio era mi trabajo en ese tiempo. Fue una época que me marcó para siempre: aprendí guión, planeación; cobré rigor, ya no todo era por intuición. Luis Alberto leía el cine y te enseñaba a leerlo. Pasé de cinéfilo a cineasta porque en ese tiempo descubrí los mil romances de la cámara: con el espacio, con los personajes, con el tiempo, con las emociones.

Apareció un productor que me propuso repetir *Buscando tréboles* en 35 mm. Ese día me levanté aterrorizado con mi nuevo trabajo como director. Ahora tenía todos los juguetes: luces, sonidos, asistentes. Era otro corte; intenté

repetir planos de mi primer intento en Súper8 pero todo cambiaba ahora en 35. También, cuando Luis Alberto estaba haciendo *El niño invisible*, apareció Sergio Cabrera que venía de estudiar cine afuera. El combo de amigos, de enloquecidos por el cine crecía; era un diálogo muy enriquecedor. Haciendo de asistente me dí cuenta que el cine necesitaba mucha espera, paciencia con el tiempo, demoras, horas en que no pasa nada y eso vino a entroncarse con mi amor por la cotidianidad.

Yo amo la vida cotidiana. Lo mejor de ella es la rutina, la espera que contiene. Adoro sus virtudes y defectos y la sensación de libertad que te produce. Lo más hermoso de la vida cotidiana se llena de un dinamismo, eso es lo que pasa con los adolescentes que forman barras, que se mueve de un lado a otro, que buscan una pequeña aventura. Todo esto lo empecé a ver gracias a Helí Ramírez y fue poderoso en *Rodrigo D*. La vida cotidiana de esos muchachos estaba al límite con la muerte. Me enamoré de la vida de ellos; yo tenía una vida cotidiana donde no pasaba mucho y los encuentro a ellos con sus vidas donde pasaba todo en un día.

El cuerpo del cine para mi es la cotidianidad. Es como un caballo sobre el que se monta la acción. Cuando me dio por el cine, a mi no me importaba la acción. Solo la cotidianidad. Para mi ese era el marco del cine es la cotidianidad, ese invento maravilloso donde para todo el estrés del trabajo y de la necesidad. Yo había sido un muchacho de remedo de aventuras y llego a conocer otro pedazo de Medellín donde la cotidianidad había explotado en mil pedazos pues eso es lo que hace la pobreza. La pobreza no tiene muchas costumbres... se acaba la rutina que son los espacios donde uno puede vivir la libertad. Sólo observando esa ruptura de la cotidianidad se puede apreciar el efecto de la pobreza; sólo entendiéndola se puede hacer una película: nadie llega del colegio, nadie se sienta a ver un programa de televisión, nadie tiene que hacer nada por la tarde.... Todo el

tiempo se llena de ansiedad, necesidad de robar, de encontrar algo... En ese contexto, la cotidianidad de esos muchachos se vuelve acción: robar, con el dinero del robo ir a comprarse una pinta, sacar a pasear a la novia... esa rutina los llevaba al borde de la muerte. Una cotidianidad intensa, patética.

Todas las películas han sido muy difíciles de hacer. No sólo esa saga de estar pidiendo a dinero a toda hora. Eran otras cosas. En *Rodrigo D.* esa tensión perenne de que los muchachos se iban a morir, que estaban escondiéndose, que venían a la filmación huyendo... unos muchachos en guerra, una ciudad que daba miedo. La muerte, la delincuencia, el cartel, los sicarios estaban todos los días muy presentes. Cada día una cosa nueva, el director artístico contándome que se habían robado el vestuario los pillos del barrio; uno de los actores contándome que el otro no venía porque le habían pegado una puñalada en la cara y cuando regresaba solo se le podía filmar de perfil para no perder la coherencia, buscar planos lejanos para que no se le vieran las cortadas. "Carroloco," un actor, ya no podía trabajar pues lo habían puesto en la cárcel; nos tocó poner a su hermano. Eso conjugado con las noticias nacionales. Fueron diez semanas de rodaje, de mucha emoción pero de mucho pánico.

Nuestra preproducción fue muy larga. Por eso la gente ya no se inquietaba con la cámara, ya no posaba para ella. Yo dejaba que todo entrara, ese lenguaje de ellos, esa insistencia de llamar a todo el mundo "gonorrea," esas metáforas del parlache. No iba a corregirles nada; para eso más joven había leído sobre el lenguaje y lo respeté completamente porque era la esencia de la película. Nunca les prohibí nada a los actores, esas palabras, esas emociones eran parte de lo que ellos eran. Casi como hablo yo. Puras emociones. Siempre me preguntan por ese lenguaje social en mis películas. Es lógico que inquiete. La extrañeza que el espectador siente fue la misma que a mí me arrastró en ese

tiempo, ver como ese lenguaje con su carga de emociones me rompía lo cotidiano.

En un país donde el cine es tan precario se ha creado la excusa del síndrome de los 10 años. Yo me pregunto si es un problema de tiempo o un problema de número de películas. Porque sí tenemos cineastas que han hecho una serie de películas en un periodo de 10 años. ¿Cuánto habrán aprendido de hacer tantas películas en ese lapso? A lo mejor es la misma película cada año. Aquellos que hacen películas cada tanto, cineastas colombianos o no, no tienen esa medida que uno ostenta, ese temor a equivocarse, ese acercamiento a que nadie más crea en vos si te equivocas rotundamente. Ese temor a no equivocarse nos lanza a ir muy seguros sobre las cosas, ataja nuestro cine, nos manda a no tener caprichos, a no experimentar, a no mezclar tragedia con comedia. A como están las cosas en Colombia, uno se demora cuatro o cinco años en hacer una película. Visto desde otro lado, quizás nunca coges oficio de cineasta pero eso puede ser una ventaja. Esos cinco años pueden ser tu aliado: hacer una investigación profunda, hacer una gran pre-producción, una gran preparación de actores. En eso paso el tiempo en que espero que se dé mi película. Paso un año (o más) pensándola, otra escribiéndola, otro buscando el dinero—a veces mis películas gustan ya hechas, cuando estoy buscando el dinero es difícil, no hay guión ¿quién va a dar dinero para una película sin guión?—otro año en pre-producción.

¿Dónde poner mi cine frente al cine latinoamericano? He leído que mi cine trae una ruptura al cine colombiano. No sé. Yo tomo como paradigma la realidad, no el cine mismo. *Pura sangre* de Ospina tenía elementos de la realidad (el millonario, el monstruo de los mangones, la industria del azúcar) pero el punto de vista de su concepción pasaba por un paradigma de la cinefilia, intentando parecerse a otras películas, buscando planos de películas prestigiosas. En *Cóndores no entierran todos los*

días, Norden no pudo hacer la película que él quería sobre la Violencia como tal pues no pensaba que sus testimoniantes, liberales y conservadores, era objetivos. Por eso apela a la literatura. La ruptura mía es traer la realidad como paradigma; no tomo el relato del cine ni de la literatura. Quizás eso haya sido lo que rompí. Mis actores naturales rompieron con la actuación de televisión; las calles de Medellín rompieron con la puesta en escena; muchas situaciones que los actores y la calle me regalaron se convirtieron en mis secuencias. En mis películas la gente toma el bus, habla a la hora del almuerzo, limpia los pisos... no lo actúan. Eso lo vi en Vittorio de Sica. Con directores como él, aprendí que la realidad le cambia a uno la puesta en escena, te da una enorme intensidad y una enorme conexión de las películas con eso que llamamos la vida cotidiana. Mi cine ha sido un cine antiliterario, comprometido con el texto de la realidad, con las formas de hablar, palabras y significantes a los que la televisión y el cine comercial les cierran la puerta.

Ese cine latinoamericano comprometido con las masas, con la revolución, con la ideología no siempre dejaba que aflorara la realidad. Mis películas no son de autor en un sentido estricto, ni experimentales en un sentido audaz. Sólo buscan conversar con la realidad, una realidad de la que yo no tengo un discurso ideológico, no quiero hacer la revolución, no soy de ningún partido, no quiero que mi película sea la más famosa, no quiero refugiarme en una novela. Sólo vivo abierto a esa conversación con la realidad y con lo cotidiano.

No busco ni el melodrama de las telenovelas ni el patetismo del cine de los buenos y los malos. A diferencia de gran parte del cine que se está haciendo en Colombia, no me interesa equiparar la pobreza con la maldad. Entiendo que las circunstancias son más complejas: la violencia en las familias, la gente que roba, los asesinatos... la sicología de la gente es más compleja, no es de extremos. En estos días he pensado mucho en las canastas

y pirámides. ¿la gente que pone el dinero allí es completamente buena o mala? ¿la gente que les roba el dinero es completamente mala o buena? Es una situación contextual, tienen motivaciones, el sentido de sus acciones no puede ser llevado a una película simplemente como la historiecita del bueno y del malo. El campo cinematográfico no es solo la película y la trama. Es tratar de captar todas esas mentes y psiquis que son muy profundas, que retratan años de historias, de lo que cada uno piensa que es un logro o una frustración. No somos un país fácil, no pueden pedirnos a los cineastas que hagamos películas más fáciles de digerir. Yo, por mi parte, hago cine porque no quiero fragmentar lo cotidiano y no quiero no ver esta dolorosamente poética realidad.