

Fotografiar a los invisibles. El cine de Víctor Gaviria

Photograph the invisibles. The cinema of Víctor Gaviria

Lourdes Endara T.¹¹
INCINE, ECUADOR

Recibido: 19 de febrero 2018

Aprobado: 15 de marzo 2018

Resumen

En este artículo se presenta la entrevista realizada a Víctor Gaviria, el connotado cineasta y poeta colombiano, durante su visita a Quito, Ecuador. Aquella fue una oportunidad para indagar sobre su propuesta estética plasmada en un cine que habla de los seres a lo que la sociedad ha invisibilizado: los marginados, los excluidos.

Abstract

In this article we present the interview with Víctor Gaviria, during his visit to Quito, Ecuador. That was an opportunity to inquire about his aesthetic proposal embodied in a cinema that speaks of beings to what society has made invisible: the marginalized, the excluded.

Palabras clave

Cine colombiano; realismo sucio; neorrealismo; actores naturales.

Keywords

¹¹ Productora audiovisual y antropóloga ecuatoriana. Trabaja como docente e investigadora en temas relativos a identidad, régimen audiovisual e interculturalidad.
Ecuadorian audiovisual producer and anthropologist. She works as a teacher and researcher on issues related to identity, audiovisual regime and interculturality.

Colombian cinema; realism “sucio”; neorealism; natural actors.

Fotografiar a los invisibles: el cine de Víctor Gaviria

Lourdes Endara T.

Víctor Gaviria (Medellín, 1955), empezó a hacer cine como una derivación natural de su afán por poetizar la realidad; Víctor fue primero poeta con las letras antes que con las imágenes y los sonidos. Mientras estudiaba psicología en la Universidad de Antioquia, formaba parte de una revista poética con varios escritores antioqueños. *“Eran poetas buenos, grandes poetas mayores que yo; entre ellos estaban José Manuel Arango y Helí Ramírez, quien nos sorprendió con su libro de poesía en 1977 “En la parte alta abajo”, sobre los barrios altos de Medellín. A través de esa poesía nosotros conocimos muy profundamente -como logra conocer el arte- cómo eran los barrios y la gente de los barrios populares. Eso a mí me tocó mucho y me sirvió cantidades”*, cuenta Víctor en la brevísima media hora que nos dieron para entrevistarle cuando visitó Quito para dictar un taller sobre cine y realidad.

Y, claro, escribía poesía con la que ganó varios premios entre ellos el Premio Nacional de Poesía de la Universidad de Antioquia.¹² Sus poemas siguieron, maduraron y dieron paso al relato corto, a la crónica y a los guiones cinematográficos; “buscó otros géneros para plantearse los mismos interrogantes sobre la metafísica cotidiana”, señala su biografía publicada por Wikipedia. “Metafísica cotidiana”. ¿Qué complejidad estará escondida bajo esta definición?

Su paso de las letras a lo audiovisual se dio más o menos así, dice Víctor: *“En esos años que yo entré a la universidad había llegado a Medellín un sacerdote que escribía de cine. Era Luis Alberto Álvarez. Ese mismo año se creó la Cinemateca; las dos cosas nos acercaron mucho al cine, por primera vez, de una manera más sistemática y de ahí se dio el salto de ver cine a hacer cine. Ya en el 69 se hizo en la Cinemateca de Medellín un festival de cine y la gente pensó que se podía hacer cine. Yo hice un corto en ese momento, del que no me acuerdo cómo lo hice ni porqué lo hice; lo edité con un hermano mío, le pedí a un amigo que lo musicalizara. Lo presenté al festival y gané con ese corto. Y sé que a partir de ahí*

¹² *Con los que viajo sueño* (Premio Eduardo Cote Lamus, 1978); *La luna y la ducha fría* (Premio Nacional de Poesía, Colombia, 1981); *El pulso del cartógrafo* (1987); *El rey de los espantos* (1992); *El pelaito que no duró nada* (1992); *El rey de los espantos* (1993); *El Tío Miguel* (1998), forman parte de sus publicaciones de poesía y relato.

empecé a pensar que se podía hacer cine; iba a cine clubes, pero no tenía ninguna experiencia ni formación en cine; nadie la tenía en ese momento en Medellín.”

Llegó al cine con el documental “Buscando tréboles”, trabajo que realizó luego de encontrar una convocatoria de FOCINE (el fondo de fomento al cine del Estado colombiano), para hacer medimétrajes, como un mecanismo para la profesionalización de la gente que ya hacía cine en esa época. *“A inicios de los ochenta, la escuela mía y de toda esa generación fue lo que se llamó medimétrajes para televisión auspiciados por FOCINE. Uno podría proponer tanto documentales como ficción; pero a mí lo que me llamó la atención desde el comienzo fue la ficción, aunque también he hecho documentales. Tengo cinco o seis. El primero, Buscando tréboles, fue un documental poético, nacido del influjo del nuevo cine alemán, de Herzog sobre todo, que venía de la apreciación por esos seres que tenían alguna diferencia con la normalidad; de personas como los ciegos. Después hice un corto de ficción con actores que se llamó La lupa del fin del mundo, después hice otro que se llamaba Vagón Rojo. Digamos que me diferencié de mis amigos que todos empezaron a hacer documentales, pero a mí desde el comienzo me interesó y me dirigí hacia la ficción, porque eso era lo que había visto en los cines clubes, especialmente el cine del neorrealismo italiano que nunca dejaba de fascinar como Ladrón de Bicicletas, o Los olvidados, de Buñuel. Estábamos como en un entorno revolucionario, social, todo estaba pensado hacia el cambio de las estructuras del país, hacia la revolución.”*

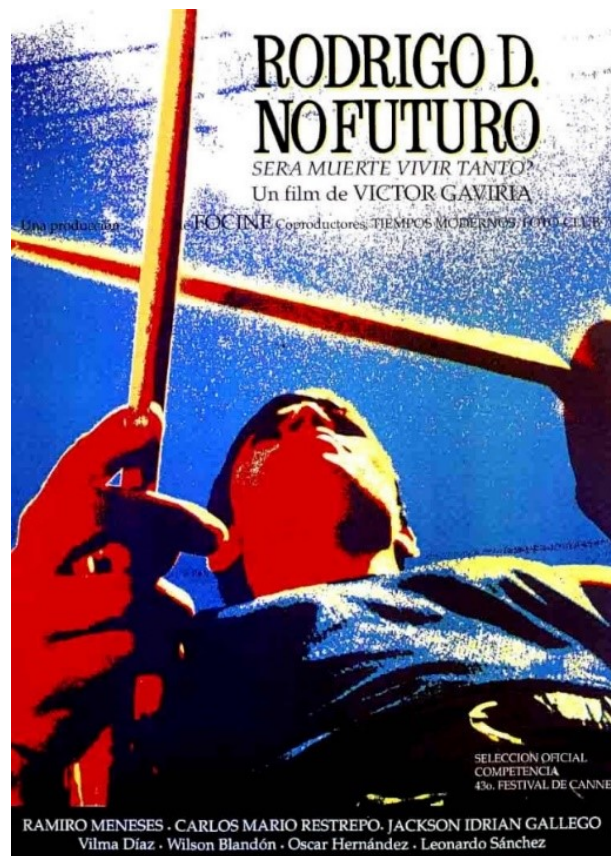
De su manera de hacer cine quise hablar con Víctor en la conversación en Quito, con varias preguntas complicadas; pero resultó que sin hacer ninguna de ellas, con alguien tan sencillo y jovial, la conversación fluyó hacia su pensamiento sobre el arte, el cine, los actores naturales y la realidad colombiana.

Sus palabras, claras y directas, hacen parte de este artículo sobre un cine hecho para mostrar a los que muchos quisieran ocultar, que se tornen invisibles o que de una vez desaparezcan. Las víctimas no contabilizadas de la violencia que se instauró en Colombia (y de la que apenas está intentando salir), se muestran en el cine de Gaviria a propios y extraños. Desde Cannes hasta las barriadas de Medellín, las pantallas han mostrado en primer plano los rostros de Rodrigo, Gerardo, la vendedora de rosas y la mujer del Animal, para develar su existencia negada por el poder.

Régimen visual y representación

Rostros e historias negados por el poder que Gaviria insiste en mostrar, aunque medio mundo le diga que no lo haga: *“Cuando yo hice Rodrigo D No futuro, hubo un momento de euforia y triunfo porque la película fue invitada al Festival de Cannes; pero cuando regresé de Cannes, en 1990, encontré un ambiente muy negativo y crítico con respecto a la película. Cuando empecé a contar que iba a hacer otras películas, la gente que me decía: “ya está bien de no futuro”. El presidente César Gaviria sube al poder a los pocos meses y su eslogan era “Bienvenidos al Futuro”. Las autoridades de Medellín decidieron no colaborar*

conmigo, porque estaba haciendo quedar mal al país y pensaban que ya era suficiente de “no futuro”. Yo tenía muchas ideas y ese negativismo me fue golpeando; no era fácil seguir por ese camino, así que hice otra película que es un cuento infantil. La hice porque no tenía ayuda de nadie. Pero cuando pude hacer otra película, insistí en ese tema e hice “La vendedora de rosas”. Porque esa forma de encararle a la sociedad a través del actor natural me parece que es muy importante; además porque la exclusión es un territorio de nadie, un territorio que solo es habitado por unos antivalores que toman forma en la guerrilla, el narcotráfico y las bandas criminales. Pero pasó lo mismo que con Rodrigo D. Fuimos a Cannes por segunda vez, pero al regresar a Medellín todos decían que estoy dejando muy mal al país internacionalmente, como si yo fuera el culpable de los hechos por los que este país es criticado.”



Afiche de Rodrigo D No Futuro (Gaviria 1990)

Y es que vemos la realidad de cierta forma y deseamos que su representación coincida con ese modo de ver; las representaciones que no entran en ese modo suelen ser consideradas como fallidas; “qué mal pintor es ese... solo pinta seres deformes y descarnados”, es una frase que escuché a propósito de la obra de Guayasamín, la cual ilustra muy bien lo que significa un régimen visual: un canon de la mirada y la representación que nos dice lo que se debe mostrar, cómo se debe mostrar y a quién se debe mostrar; porque así nos enseñaron a ver y a juzgar lo visto.

El cine de Gaviria, desde sus inicios, se orientó a mostrar lo que la sociedad no veía y tampoco quería ver: la miseria y la brutalidad de la violencia.

Gaviria lo explica así: *“Cuando yo estaba joven, en los años sesenta y hasta el setenta y cinco, Colombia era un país de muchos puntos de vista, en donde el pulso de la vida lo marcaban las 12 Canciones del Año, las canciones de moda. Había tantas cosas que ocurrían y tanta alegría que en un momento se fueron por la droga, el narcotráfico, la muerte, el asesinato. Es como que la violencia y todo lo que ella genera, que eran cosas periféricas, comienzan a desplazarse hacia el centro del país y en un momento el país estaba totalmente cogido por ellas. Rodrigo D No futuro es un cine que está marcado por el primer contacto que tengo con ese otro país; es una película que tiene las claves de la violencia. Desde que conozco a los muchachos de Rodrigo D No futuro, me doy cuenta de que existe la exclusión y la exclusión es una forma de pensar, de ser, es una forma muy particular de estar en el mundo, es un antivivor, es un anti-lenguaje, es una anti-sociedad. Pero no solamente ocurre en una esquina o en un barrio, sino que es medio país o más el que vive la exclusión. Me interesó tratar de descifrar esas claves de esa forma de estar y pensar, porque yo encontraba que detrás de esa exclusión había todo tipo de conductas incomprensibles, de la violencia, del asesinato, de la autodestrucción.”*

En Colombia, la relación con la violencia, con sus víctimas y sus consecuencias, es intensa pero disímil. Para Víctor fue y sigue siendo verla de frente, cuestionarla y representarla para develar *“de dónde sale, que es lo que nos condena a estar todo el tiempo en la confrontación; por qué la violencia no permite que nada se establezca. No hay nada más cuestionador que la violencia; desde que estaba en la universidad, el objetivo de todos era resolver el problema de la violencia. Cuando empiezo a hacer Rodrigo D No futuro, yo iba mucho a la universidad donde tenía muchos amigos escritores y con quienes había visto películas y les decía que estaba haciendo una película sobre los -digámoslo entre comillas- “los sicarios de la ciudad”; que estaba tratando de entender lo que pasaba en Medellín. Era un momento en que los paramilitares, el narcotráfico y la derecha estaban utilizando a estos muchachos no solo para hacer sus ejércitos, para cometer magnicidios, para confrontar y desestabilizar al Estado, sino que había muchos que los usaban contra la gente de izquierda, los que trabajaban por los derechos humanos. Hubo una cantidad de asesinados. Entonces yo iba a la universidad y les decía que estaba haciendo una película sobre el presente y ellos se reían de mí, de mi pretensión. Decían: no hombre, cómo va a ser posible. Entonces se pensaba que el arte recogía la historia social del pasado; que solo el periodismo podía aspirar a estar en el presente, pero el arte no, el cine no, la literatura no. Recuerdo que había escritores que decían que hay que dejar que todo se precipite, que todo se repose. Y yo estaba haciendo una película neorrealista. Años después, cuando leo el neorrealismo, me doy cuenta de que Sabatini decía eso: el cine neorrealista es el único arte que puede estar en el hoy, no en el ayer.”*

Si bien tenía ese punto en común con el neorrealismo, Gaviria aclara que también se distancia de este: “Rodrigo D no es una historia de tiempos muertos del neorrealismo italiano, sino de tiempos estallados, de ultraviolencia y desesperanza total. Yo les decía a mis amigos que como uno no sabe cuándo va a volver a hacer una película, debíamos sembrar esa semilla muy honda, que impactara a la gente, que se convirtiera en una referencia de realidad de ahí en adelante. Y al hacerlo logró que su cine sea poesía, crónica y testimonio, todo a la vez, como él mismo dice respecto a “La mujer del Animal”, su último estreno en el 2016: “(...) La película toda es un testimonio de ellos, de sus palabras que solo traducimos al lenguaje audiovisual” (El Tiempo, 10 octubre 2016).



Durante el rodaje de La mujer del animal. Foto: El Tiempo, Bogotá, 2016.

Pero ese otro modo de representación audiovisual no siempre encuentra un público. “Mis películas las ve un público que no va al cine, porque no está en su canasta familiar ir al cine. Es el público que ve las películas pirateadas, pero mucha gente las vio y las sigue viendo: La Vendedora de Flores tuvo setecientos mil espectadores.”

Actores naturales: una forma de hacer cine

El cine de Víctor Gaviria es distinto de muchas maneras al cine convencional. No solo se trata de un tema de contenidos o argumentos; ni siquiera solo de su estética audiovisual sino de la correspondencia entre el objetivo político de su obra, su contenido y la forma de hacer cine. Es como un sistema en que una cosa requiere de la otra para poder lograr un todo. “Al inicio yo estaba aprendiendo y estaba muy preocupado de cómo hacer la película: de donde poner la cámara, de que planos hacer, cómo partir una secuencia, como hacerlo de una manera posible, que no fracasara en un plan de rodaje. Estaba muy

ocupado de aprender el lenguaje porque yo no sabía nada. Así empezó un cine de alguien que recibe unas informaciones sociales y que ve al cine como una esponja que atrapa un sentir colectivo o social, una memoria social. Me voy convirtiendo en alguien más cercano al neorrealismo italiano, a un cine social. Eso se da de una forma más definitiva cuando hago Rodrigo D No futuro y hago contacto con estos muchachos de los barrios, que son jovencitos de 17 a 18 años, que están en una situación de enorme exclusión social. Se me presenta un drama social de la ciudad; desde que estaba en la universidad estudiaba psicología y psicoanálisis y hacía parte de un grupo que estaba preocupado por lo social. Yo iba para ser un investigador social, pero me convertí en un cineasta preocupado por conocer que era la ciudad, que estaba pasando en la ciudad. Era un investigador social pero que traducía esto en una película. Obviamente me vi obligado a pensar leer, a preguntar, a conversar. En la academia la verdad estaba en los libros, en los profesores, pero como cineasta la verdad estaba ahí: en la realidad.”

Esa manera de llegar al cine, no desde la academia ni la escuela sistemática sino desde la experiencia y el cuestionamiento a la realidad, confluyó en su propuesta de trabajo con lo que él llama actores naturales. *“Mi cine es un cine de compromiso y por ello trabajo con actores naturales, pero al principio fue como una solución práctica. Yo trabajo en Medellín que es una ciudad que tiene un teatro muy político. Al querer hacer mi primer corto me encontré solo con actores teatrales y no con actores cinematográficos y yo no era capaz de solucionar ese problema, de pedirles que cambien. Me avasallaba su forma de actuar. Entonces empieza una búsqueda de otro tipo actor: el actor natural”* cuenta Gaviria. *“Yo me formé como toda la gente que no va a escuelas, yendo a seminarios, talleres, de una forma alterna de formarse que no deja de ser muy interesante. Fui a un seminario de actuación en Cali con un profesor español que estaba muy en boga en esa época, José Luis Borao, que había hecho unas películas. Él trabajaba en el taller con actores profesionales, pero había muchos que pedíamos que incluyera el tema del actor natural, del no actor. Y nos dio algunas herramientas para dirigir al actor natural.”*

Luego de su primera experiencia, lo que había sido una solución práctica empezó a convertirse en una marca de su estilo de hacer cine. *“Empiezo a trabajar con personas a las que les propongo que actúen. Al inicio hice tres cortos con niños y jovencitos; busqué jóvenes de un colegio informal en donde van todos los niños que pierden cursos o los echan de los colegios; son unos muchachitos muy dinámicos, llenos de inquietudes, traviosos y eso en un principio ayuda a que ellos se arriesguen a ser actores. Hice tres cortos con ellos, pero no arrancó, no estaba satisfecho con el resultado, entonces hice otra película con los ferrocarrileros. Es una película sobre el ferrocarril de Antioquia; busqué jubilados del ferrocarril; y los pongo a actuar y empiezo a darme cuenta de que la cosa es buscar actores que estén en el mismo universo de la película. Entonces, los puse a actuar simplemente sugiriéndoles que improvisen, nunca les dije “digan esto o digan aquello” sino que les digo: en esta secuencia Don Carlos hábleme de ese descarrilamiento que usted me contó (ellos me han contado temas de una huelga o de un*

descarrilamiento famoso) y el hombre improvisaba y así se fue abriendo un camino que iba hacia el actor natural como alguien que atesoraba una memoria sobre algo. El trabajar con actores naturales marca mi estilo totalmente.”

El cine del conflicto

Ya casi al final de nuestra conversación le pregunté directamente porque hacía ese cine tan desgarrador; por qué no representa las otras facetas de la vida de Colombia: sus fiestas, su alegría, su empuje. Esto es lo que me respondió: *“Lo que yo he hecho es representar una parte muy pequeña de la realidad; no pretendo agotarla. Nuestra realidad social es muy rica, pero ese empobrecimiento de la convivencia no solamente es mío sino también de la sociedad colombiana y antioqueña. Cuando yo era joven vivía esa alegría, pero hubo un momento en que la violencia absorbió toda la energía; la violencia empobrece el punto de vista y la droga también. Ese empobrecimiento es mío como persona y como director, pero es también de toda la sociedad. Ese conflicto, ese cuestionamiento al Estado y la violencia como una forma de marcar el día a día empiezan a sobreponerse sobre todo tipo de fiesta, de bazares, de carnavales; hasta la navidad se piensa en función de la violencia, igual que el sexo, el amor. Todo se empobrece de una manera impresionante. La muerte empieza a taconear y pisotear todo. Y luego viene el conflicto con la guerrilla que empieza a subir esa confrontación en la región; luego de la muerte de Pablo Escobar, la guerrilla se toma y hace parte de lo que el narcotráfico atesora. El conflicto empobrece más la realidad colombiana. Ahora con *La mujer del Animal*, me vuelvo a encontrar eso. Empiezo a entrevistar a una cantidad de mujeres de todas las edades y encuentro ese desarreglo social que subyace en las comunas de Medellín, ese desorden, ese caos, esa desgracia, esas experiencias de vida en donde cualquiera te dice: a mi mamá le pasó esto... y son situaciones extremas: violaciones, abusos, pobrezas extremas, abandonos. El caos social se me presenta con *La mujer del Animal*. Cuando yo presenté las primeras veces la película, muchos amigos quedaron muy molestos conmigo. No entendían y decían que pareciera que yo tenía algún tipo de enfermedad mental o una perversión. Se molestaron muchísimo porque daba un sentido de la condición humana y del país que era sin salida y muy oscura. Lo que yo estoy demostrando es esa obscuridad y ese sin salida de muchas mujeres.”*

A pesar de la crudeza de la realidad y de su forma de representarla, Víctor siente que se está gestando un cambio: *“Como mucha gente del país que tiene otro tipo de racionalidad y de sensatez, estamos muy contentos con lo que está pasando con los acuerdos de paz que deben ser aprovechados para hacer unas reformas sociales y para enfrentar en equidad de la exclusión. Sabemos que el hecho de que la violencia se detenga va a crear otro ámbito, que ya se siente en todo el país. La nueva película que estoy desarrollando se llama *Sosiego* (está escrito el guion y en preproducción); es sobre algo que ocurrió en el 2009 en los barrios populares de Medellín. Voy a insistir en el tema porque sé que los problemas no se van a solucionar mágicamente. Va a haber una nueva actitud y un nuevo entorno en el que la guerrilla no*

estará cuestionando todo a través de las armas. El hecho de que no haya violencia va a permitir que salgan los verdaderos problemas y que se piense y mire otras cosas, porque la violencia nos impedía pensar en nada más. Ahora, sin la violencia tienes que ver los problemas, tienes que entenderlos y solucionarlos. Esta nueva película va a servir también para enfrentar los problemas, dar la mano a las víctimas de la violencia y restablecer la dignidad del país.”

Y su cine, le pregunto, tendrá cabida en esa nueva etapa de la vida en Colombia: *“Tenemos que hacer películas que creen un piso crítico de inclusión de temas que no son tocados por los medios; el cine comercial tiene un grave problema: es un cine maniqueísta de buenos y malos, que siempre señala a la población excluida como si fuera culpable de la maldad. Yo creo que hay que hacer un cine que no señale culpables, para que las películas que vengan después sean más afortunadas y creen unos héroes con más identidad que hagan que la gente vaya masivamente al cine. Deben ser películas de éxito comercial pero dignas, porque las películas actuales que llevan dos millones de espectadores son comedias que ofenden, llenas de clichés y estereotipos, películas arribistas y estúpidas, que no te llevan a ninguna parte. Debemos hacer películas que creen un piso de dignidad. Que no engañen a la gente de manera estúpida”, me contestó.*

Obras citadas

El Tiempo (2016). 'La mujer del animal' es el mal que no tiene redención. Bogotá. 10 octubre 2016.