

La película como un diálogo

Entrevista con Víctor Gaviria

Víctor Viviescas

–Víctor Gaviria, usted es poeta, narrador, guionista y realizador de cine tanto argumental como documental. Los dos largometrajes que ha realizado, Rodrigo D., no futuro y La vendedora de rosas, han sido invitados en competición al Festival de Cannes, en 1990 y 1998, respectivamente. Además del festival francés, sus películas han sido reconocidas en muchos otros festivales internacionales, de tal manera que para espectadores y críticos el cine colombiano está indisolublemente asociado a su nombre. Háblenos de usted, de su trayectoria, de su historia personal. ¿Cómo llega al descubrimiento del arte? ¿Cuál es la experiencia previa que desemboca en el cine y que lo lleva también a explorar otras posibilidades del arte?

–En realidad yo soy de una familia que no ha sido muy culta, una familia normal de clase media. Pero sí conté con un padre que tenía mucha imaginación. Mi papá nos contaba muchas historias, sobre todo de su pueblo natal, Liborina. Él nos hacía los relatos de su infancia, en los que mezclaba historias de tradición oral, como «El testamento del paisa», y otras que yo reconocí después como los cuentos de «Sebastián de las Gracias» y las historias de «Juan sin miedo». A nosotros, mi hermano Juan y yo, de niños nos encantaban todas esas cosas que él contaba y que vivía como en primera persona: los encuentros con los duendes, con las brujas, con los espantos. Con sus relatos mi padre nos creó un pueblo, al cual nosotros fuimos más tarde, cuando ya teníamos por ahí nueve o diez años, que resultó ser un pueblo más real, lleno de procesiones, lleno de primos y de parientes. Pero yo siempre he creído que la semilla de lo que yo hice después la sembró mi papá. Sí, yo creo que ese fue el origen de todo, porque tanto mi hermano como yo terminamos estudiando literatura. Aunque en realidad yo estudié psicología, quien se graduó como licenciado en literatura fue mi hermano, pero yo iba a todas sus clases. De esta infancia con mi padre nos quedó que lo único que nos gustaba eran los cuentos, los relatos. Luego, todavía con mi hermano, empezamos a conocer en la Uni-

versidad de Antioquia a un grupo de poetas que eran profesores, entre los que se encontraban Hernán Botero y Elkin Restrepo. Y a través de ellos fuimos descubriendo la literatura. Empecé a escribir poesía y hacia 1976, alguna vez le mostré unos poemas a Elkin Restrepo y él los publicó en la revista que tenía el grupo. Tuve así la fortuna de entrar a formar parte de éste. Y en este grupo estaba, por ejemplo, alguien tan importante como el poeta Helí Ramírez, que para todos era un poeta que nos cuestionaba y que nos daba una poesía que nadie esperaba, una poesía, digamos, extra-cultural. Yo recuerdo cuando nos reuníamos con él a leer su obra. En principio, el libro que le publicó el maestro Carlos Castro Saavedra, *La ausencia del descanso*, luego *La parte alta abajo* que le publicaron en Ediciones Aquarimántima. Es un libro de esos que resumen el mundo de una persona, porque es una mezcla entre poesía y relato. Yo me acuerdo muy bien del día en que nos sentamos a leer el libro. Es realmente de esas cosas que no se olvidan. Yo era joven, tenía veintitrés años, y me acuerdo que salí de esa reunión de Aquarimántima trastornado. Como si saliera a una ciudad muy distinta y sabiendo que existía otra realidad que era la de los barrios populares. Claro que esa realidad yo ya la había intuido de niño. Yo había vivido en Florida Nueva, que era un barrio que quedaba en la Calle 70 de Medellín, una calle que luego se llenó de restaurantes. Y este barrio limitaba con otro más pobre que se llamaba Florida Vieja, un barrio poblado por los «camajanes» que eran los muchachos jóvenes de los años sesenta y setenta. Todavía hoy se conservan en este barrio algunos bares donde se habla de fútbol, donde la gente fuma marihuana en la puerta, todavía existe algún reducto de esos viejos «camajanes». Pero cuando yo era niño, nos subíamos a jugar al fútbol al barrio de los «camajanes», que era gente muy dura. Cuando yo leí el libro de Helí Ramírez me acordé de todas esas cosas que yo había medio sentido, medio sentido, medio vivido. Porque de todas maneras yo no me hacía amigo, no sé por qué, de todos estos muchachos, algunos de los cuales eran emboladores, cuchilleros, de todo. Cuando una barra nos quería echar de la cancha que nosotros teníamos para vivir nuestros juegos de adolescentes, nosotros recurríamos a estos muchachos cuchilleros para que nos defendieran.

—¿Es entonces en esa experiencia de Aquarimántima, que resume el poeta Ramírez, donde usted descubre la poesía?

—Sí fue en Aquarimántima donde me entusiasmé con la poesía, con la posibilidad de escribirla. Era una poesía más bien coloquial, la que escri-

bía, la que me gustaba. Yo no soy muy culto poéticamente, lo que amo es esa poesía que es conversacional, que mezcla el lirismo con cierta dosis de relato, con ciertas atmósferas, donde se percibe un espacio, un lugar. En la poesía moderna latinoamericana existen poetas que tienen esa facilidad de la poesía conversacional: López Velarde, el mismo César Vallejo, y luego toda la poesía nicaragüense, que es una poesía más cercana al relato, que tiene incluso personajes, escenarios: especies de relatos poéticos suspendidos.

—En el libro de Helí Ramírez La parte alta, abajo, justamente, hay, por un lado el descubrir una serie de personajes que pueblan los barrios de Medellín, una suerte de descripción del personaje en el medio. Y por otro, el descubrimiento de que esos barrios populares tienen una vida que es rica, de una gran complejidad. O sea el descubrimiento de una ciudad que estaba escondida.

—Claro. Son los relatos de esos barrios donde por las noches el viento se lleva los techos de zinc o de cartón. Y esa crónica que no es poética, Helí Ramírez la volvía poesía, rescatando la imagen de la gente que corría tras los techos arrastrados por el viento en la noche, que es una imagen que sobrepasa la crónica de la desgracia barrial. Y lo mismo con los personajes, porque eran historias de una violencia sorpresiva, muy fuerte: de amigos que se degollaban, de homosexuales que buscaban a los niños en las escuelas, que se los robaban. Historias tremendas. Esto fue muy importante para mí. Si bien en esa época yo no sabía que iba a ser cineasta. Porque yo, en realidad, terminé siendo cineasta por pura causalidad. En eso creo que influyó mucho el descubrimiento del joven cine alemán que llegó a Medellín como en el año 74 o 75. Hay un personaje fundamental que era el crítico Luis Alberto Álvarez, sacerdote, columnista de cine del periódico *El colombiano*. Luis Alberto Álvarez empezó a mostrar el cine alemán, a orientar su lectura, a darle una coherencia para nosotros, a hacernos ver cómo era el producto de unos directores jóvenes. Fue allí entonces el descubrimiento de estos directores, de la poesía de Win Wenders, por ejemplo.

—En esa época se proyectaron en Medellín varios ciclos de cine presentando las primeras películas de Wenders, de Herzog, de Fassbinder.

—Sí. Y esa poesía de Wenders, todo ese silencio de la imagen, la imagen que en sí misma tiene la poesía, que puede actuar como una ventana.

Cosas todas que no se encontraban en el cine americano, que era el que conocíamos, en el que la historia predominaba sobre la imagen, con todo ese imperio de los relatos, de los héroes. Mientras que en estos realizadores alemanes había como un asomo de poesía que era muy fácil de leer para nosotros.

–Era una suerte de reemplazo del relato - relato, al que estábamos acostumbrados por el cine americano, por el descubrimiento de una suerte de elocuencia del paisaje, del espacio...

–Sí. Sí. Y el disfrute de las calles, de las ciudades. Uno sentía que esas películas correspondían a alguien, que existía alguien, una persona que estaba escribiendo poemas sobre lo que uno vivía. Ciertas cuestiones de la ciudad misma, de la nuestra, se revelaban también en este cine. De pronto ya era una ciudad igual a otras en el mundo. Uno sentía en Wenders, a pesar de que él estaba en Nueva York o en Europa, ese asombro por la imagen de la ciudad.

–Hay un segundo nivel de este mezclar los géneros, que tiene que ver propiamente con su trabajo como realizador cinematográfico, que se da entre el cine documental y el de ficción. ¿Cómo se dan esas dos mezclas en la historia de sus películas?

–¿En mis trabajos? Confieso que nunca había establecido esa relación. Yo creo que pueda ser tal vez por esto: resulta que de todas maneras yo quería escribir cuentos, yo quería escribir ficción. Pero nunca lo pude hacer realmente, porque no era capaz de salirme de mi propia vivencia personal. En alguna época escribí unos relatos que nunca publiqué, que incluso mostré a mis amigos, pero que eran muy personales, casi como diarios. Eso realmente no llegaba a ser literatura. En cambio, cuando yo comencé a hacer documentales a través del vídeo, me di cuenta de que tenía una predisposición para esto. Como que esto sí era capaz de hacerlo.

De pronto lo poético para mí es muy documental. Quizá lo poético es lo que veo, lo que me parece que la realidad esconde y, a veces, revela. Esas imágenes que, de pronto, la realidad da, que están por fuera de uno. Puede ser por esto: yo tuve una adolescencia y una infancia sin muchos acontecimientos. No tengo, por ejemplo, la capacidad de coger el recuerdo y convertirlo en poesía. Para mí la poesía realmente existe en el presente. No tengo, como otros, un armario lleno de recuerdos para trabajar con