

Fondo Muestra del papel de las guardas, en corel va un archivo con la silla separada del fondo



Ópera prima

15 DIRECTORES DE CINE COLOMBIANO HABLAN SOBRE SU PRIMERA PELÍCULA

Javier Mejía



Mejía, Javier

Ópera prima: 15 directores de cine colombiano hablan sobre su primera película/ Javier Mejía. -- Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2016.

240p.; 25 cm. -- (Ediciones Universidad EAFIT)

ISBN 978-958-720-372-1

1. Cine - Colombia. 2. Cine – Productores y directores – Colombia – Entrevistas. I. Tít. II. Serie

791.4309861 cd 21 ed.

M516

Universidad EAFIT- Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas

Ópera prima

15 directores de cine colombiano hablan sobre su primera película

Primera edición: septiembre de 2016

© Javier Mejía

© Fondo Editorial Universidad EAFIT

Carrera 49 No.7 sur - 50

Tel.: 261 95 23, Medellín

<http://www.eafit.edu.co/fondoeditorial>

Correo electrónico: fonedit@eafit.edu.co

ISBN: 978-958-720-372-1

Editor: Felipe Restrepo David

Diseño y diagramación: Alina Giraldo Yepes

Fotografía de carátula: Cecilia Posada de la película *Técnicas de duelo*

Guardas: 163504139, ©shutterstock.com

Prohibida la reproducción total o parcial del texto y de las imágenes, por cualquier medio o con cualquier propósito, sin la autorización escrita de la editorial

Editado en Medellín, Colombia

Nota editorial

La información de la nota biográfica sobre cada uno de los directores entrevistados, así como su filmografía, premios, estudios y trayectoria, se ha tomado de diversas fuentes; algunos de los sitios web consultados son los que corresponden a Proimágenes Colombia, Señal Colombia y ColArte. Para la verificación de datos y fechas fueron decisivas algunas páginas web personales, como las de Diego García Moreno y Luis Ospina. Las fotografías al interior fueron cedidas por los directores; en el caso de Lisandro Duque son cortesía de Patrimonio Fílmico Colombiano.

Contenido

Introducción.....	11
Felipe Aljure. <i>La gente de La Universal</i>	13
Andrés Baiz. <i>Satanás</i>	29
Sergio Cabrera. <i>Técnicas de duelo</i>	43
Lisandro Duque. <i>El escarabajo</i>	57
Diego García Moreno. <i>El corazón</i>	75
Víctor Gaviria. <i>Rodrigo D. No futuro</i>	93
Ciro Guerra. <i>La sombra del caminante</i>	109
Julio Luzardo. <i>El río de las tumbas</i>	121
Carlos Moreno. <i>Perro come perro</i>	137
Luis Ospina. <i>Pura sangre</i>	159

Luis Alberto Peto Restrepo. <i>La primera noche</i>	175
Marta Rodríguez. <i>Chircales</i>	189
Spiros Stathoulopoulos. <i>PVC-1</i>	207
Jorge Alí Triana. <i>Tiempo de morir</i>	223
Fernando Vallejo. <i>Crónica roja</i>	237

*Una vez me preguntaron:
¿Es importante que un director sepa escribir?,
y yo respondí: no, pero sí es útil que sepa leer.*

Billy Wilder

Introducción

Para Juliana

En alguna entrevista durante el lanzamiento de mi ópera prima *Apocalípsur* (2007) algún periodista me preguntó que cómo era hacer cine en nuestro país, y lo único que atiné a decir fue que hacer cine en Colombia era como tratar de hacer los juegos olímpicos de invierno en Lórica. Y esto se me ocurrió, tal vez, porque alrededor de una película surgen las situaciones más absurdas, los problemas más insospechados y las soluciones más estrambóticas. Tanto es así que siempre se ha dicho en el medio cinematográfico que la película que ocurre detrás de cámaras es mejor que la película misma. Este libro recoge entrevistas con quince directores colombianos que nos cuentan de su vida, de su familia, de su formación, pero sobre todo de su primera película, del nacimiento del guión, de la elección del *casting*, de los ensayos, de las piruetas económicas, de sus errores, de la familia que se forma en el rodaje, de sus alegrías y de sus decepciones. Son quince miradas en quince películas fundamentales en la historia del cine latinoamericano, entre ficción y documental, filmadas por toda Colombia y que nos muestran un panorama histórico de nuestro país en los últimos cincuenta años.

Hacer una película es muy difícil, lanzarse a hacer el primer largometraje es muy semejante a tomar la alternativa en una plaza de toros y atreverse a capotear un animal de media tonelada. Intervienen tantas variables, tantos obstáculos, tantos riesgos que no son pocos los que se lanzan al ruedo y salen revolcados y la mayoría de veces corneados. La labor es generalmente tan titánica y tan demencial, que no es raro que más temprano que tarde se escuche la palabra “quijotesco” al hablar del tema. La primera película es especial, tiene una magia propia y es común que el director la haga de forma más visceral, con más desparpajo y muchas veces, por su misma inexperiencia, corra más riesgos y queme las naves, pues no sabe si será la última.

Esta situación no es exclusiva de Colombia. No es fácil hacer una película en ninguna parte del mundo y menos la primera cuando el director es un desconocido, la apuesta para los productores

es de altísimo riesgo, pero surge la contradicción de cómo va a ser conocido si no ha hecho ninguna película. Y si a esto se le suma que somos un país con un desdén histórico por nuestro cine, con décadas de malas y equívocas decisiones por parte del Estado y con un público sin formación y acostumbrado a ver en cartelera únicamente las poderosas producciones extranjeras. Por eso es más que loable que desde hace un poco más de una década el panorama haya cambiado y que en este momento tengamos una incipiente industria cinematográfica, con un sistema de estímulos y apoyos, leyes exclusivas al quehacer cinematográfico y con una producción anual constante y en crecimiento y con películas que han sido reconocidas, premiadas, aplaudidas internacionalmente.

Para llegar a donde estamos, ha habido muchos quijotes que han logrado mostrar un camino, lanzarse a hacer su ópera prima y contar nuestro país, nuestras tragedias, nuestras alegrías y nuestras historias en imágenes para reconocernos en ellas y poder comenzar a mirarnos cara a cara con nuestra realidad.

Como toda selección, esta también es arbitraria. Elegí a estos quince directores por sus películas, por su trayectoria, por su osadía, porque se adelantaron a su época, por ser pioneros y por ser mis amigos. Todas las conversaciones fueron realizadas en video durante el transcurso de los últimos dos años en Medellín, Bogotá, Ciudad de México y Nueva York. Se quedaron muchos por fuera, muchos directores importantes que merecen estar aquí, pero no cabían todos y en algunos casos, al momento de comenzar el libro, no habían realizado su segunda película, algo que considero importante, pues permite ver la madurez, la evolución y una perspectiva de los errores cometidos en su ópera prima. Pero con suerte, seguro vendrá un segundo libro que los incluya para poder contar con la mirada de una nueva generación que está haciendo películas importantes y que seguro serán los referentes futuros del cine colombiano.

ENTRE Y VEA TODO LO QUE HACE ESTA GENTE.



LA GENTE DE LA UNIVERSAL

PARA NOSOTROS NO HAY SECRETO QUE PERMANEZCA OCULTO.

DIRECTOR: FELIPE ALJURE SALAME

ALVARO RODRIGUEZ - ROBINSON DIAZ - JENNIFER STEFFENS - ANA MARIA ARISTIZABAL - RAMON ACUTARE - AITZPEA GOENAGA - JUANA MENDIOLA - FRANCOIS BASSIL - DANIEL ROCHA - GERMAN HARRANJO - ALVARO BAYONA - CARLOS HUATADO - CESAR JUNCO - MAGUSO

PRODUTORA STANOKO ANCEL AMIGO PRODUCCIONES ELERIKING CARLOS GUERRERO, MANUEL ARIAS, KRASH MANDILOU PRODUCCION DE CAMPA IRENE ARZUAGA, IÑAKI ROS
EDITA MANUEL ARIAS, GUILLERMO CALLE, FELIPE ALJURE ASISTENTE DE DIRECCION GUILLERMO CALLE ASISTENTE DE DIRECCION Y RODRIGO OSPINA FOTOGRAFIA GONZALO FERNANDEZ BEARRO CAMARAS CARLOS SANCHEZ FIGUEROA JUAN MIGUEL ASPIROZ
CAMARA ROBERTO CORTES ASISTENTE MARIAELA PERA DIRECCION DE SONO CHARLOTTE HAEGER DISEÑADORIA Y MONTAJE GERMAN LIZARRALDE MONTAJE CARLOS ARIAS SONIDISTAS HELMUT KRAFF ASISTENTE LUIS JARA MESTREPO MUESTRA CROMA PASCAL GAIGNE
SONIDO VALENTIA KIRALOV SEOP GABRIEL GONZALEZ FONDO ANTONIO PEREZ REINA CESTAS ADELARDA NIETO COMPANIAS PRODUCCIONES FOTO CLUB 76 (COLOMBIA), IGELDO ZINE PRODUKZIOAK (ESPAÑA), TCHAPLINE (BULGARIA),
Y LA PARTICIPACION DE EUSKAL MEDIA (ESPAÑA) Y CANAL 4 (LONDRES) PRODUCCION ANDRES NOYA Y JUAN CARLOS OATIZ



Felipe Aljure

Nació en Girardot, Cundinamarca. Estudió en el Art and Technique of Filmmaking en Londres. Trabajó como asistente de producción de *Crónica de una muerte anunciada* (1987) y como asistente de cámara y asistente de dirección y guionista, respectivamente, de las películas *La Misión* (1986) y *María Cano*. Fue también asistente de dirección de *Rodrigo D. No futuro*.

En 1991 realizó su ópera prima *La gente de La Universal*, que se ha convertido en una película de culto de la cinematografía colombiana y que fue reconocida con los siguientes premios: Premio Coral a Mejor Guión Inédito en el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana en 1991, Premio a Mejor Actor (para Álvaro Rodríguez) y Mejor Guión Original en el Festival de Cine Latinoamericano Our Essence (Rhode Island) en 1994 y Mención Especial del Jurado en el Festival Internacional de Cine del Uruguay en 1994.

Escribió y dirigió *El colombian dream* (2006), su segundo largometraje, rodado en Girardot y para el que recibió el apoyo del Fondo de Desarrollo Cinematográfico (FDC). Recientemente, en 2015, realizó la película *Tres escapularios*, cuyo estreno oficial se hizo en el Festival de Cine de Cartagena ese mismo año.

Aljure fue el primero en ocupar el cargo de Director de Cinematografía del Ministerio de Cultura y una pieza clave en el proceso de formulación de la Ley de Cine (Ley 814 de 2003). Realizó la serie de televisión *Mambo* (1994) y diferentes comerciales para televisión. Fue el jefe de *casting* local y el director de segunda unidad de la película *El amor en los tiempos del cólera* (2007) de Mike Newell, la cual se rodó en Cartagena. Actualmente está al frente de la empresa cinematográfica Cinempresa.com, que participó como productora de *El colombian dream*.

La gente de La Universal (1991)

Comedia negra que transcurre en la selva urbana de Bogotá, en donde cada quien tiene que responder por su propia supervivencia, en una cadena de deslealtades que, en más de un caso, terminarán con la muerte. El exsargento de policía Diógenes Hernández es dueño de La Universal, una precaria agencia de detectives privados que tiene como sede el mismo apartamento en el que conviven él y su esposa Fabiola, quien a su vez sostiene un romance con Clemente Fernández, sobrino de Diógenes y también trabajador de la agencia. La historia comienza cuando Gastón Arzuaga, un mafioso español preso en Colombia, contrata a La Universal para que vigile a su amante, Margarita, una actriz de cine porno.

JENNIFER STEFFENS,
FELIPE ALJURE Y ÁLVARO
RODRÍGUEZ EN LA
UNIVERSAL



ROBINSON DÍAZ





DEL OTRO LADO



FELIPE ALJURE
MARCANDO EL
MOVIMIENTO

Felipe Aljure

La gente de La Universal

Felipe, ¿cómo fue tu infancia?

Mi infancia fue en Girardot y Bogotá. Mi primera infancia hasta cuarto de primaria en Girardot y luego más Bogotá, pero cada vez que se podía nos íbamos a Girardot de vacaciones o nos íbamos a otras partes, mi papá era muy viajero. Mi papá era hotelero, entonces a él le gustaba salir de vacaciones y llegar a un hotel y se presentaba y siempre quedábamos VIP y nos llevaban anchetas, él decía: “Yo fui fundador de Acotel” (*risas*). Él tenía una disciplina muy estricta de no quedarse en la casa de nadie que creo que estaba atada a esa disciplina hotelera, pues él tenía amigos en todas partes que nos invitaban pero a él no le gustaba, a él le gustaban los hoteles y creo que por ese tema viajero le gustaban tanto los juguetes audiovisuales. Pero por otro lado estaba el piano, mi mamá era pianista y yo hubiera preferido ser músico, pero me educaron muy pentagrama y yo quería tocar rock y entonces doña Lolita Londoño que era un ángel de mujer y era profesora mía y de mi mamá, rápidamente intervenía para explicarme que yo no podía tocar esa música inculta, que aprovechara el privilegio de tener una mamá que tocara tan lindo, y venga mi amor, con todo el cariño, al pentagrama. Doña Lolita era buena profesora, pero yo tenía el gusanillo del *rock and roll*, eso no iba a prosperar, incluso yo trataba de llegar con otras partituras y eso no se podía, entonces, yo creo que el cine

se me volvió un escape a esa formación musical tan formal... Yo creo que acabé haciendo cine porque no pude ser músico.

¿Qué juguetes?, ¿cámaras?, ¿proyectores?

Hermanito, mi papá era aficionado a todo tipo de juguetes visuales. En mi casa había proyector Pathé de 9 mm y en las fiestas o en los cumpleaños llegaba un señor que ponía un teloncito y ponía las películas, eran 9 mm de perforación central y el señor las proyectaba ahí, manualmente, y uno con sus amiguitos veías esas pelculitas elementales. Mi papá tenía muchos juguetes, una vez llegó con una Polaroid y eso no existía, sacaron esa cámara, salió un fuelle y nos tomó una foto, eso tenía unos bombillos color violeta y tiró de eso, peló ese cuadrado que salía de ahí muy húmedo, lo comenzó a sacudir y de pronto: ¡la foto! Eran cosas mágicas.

¿Y cuándo tenés una cámara por primera vez?

Yo me compré en Miami una cámara Bell & Howell con su proyector, yo tendría unos dieciséis o diecisiete años, uno filmaba y empacaba el cartucho entero y lo mandaba a la Kodak, creo que es en Atlanta, y le devolvían ese cartucho revelado y uno virgen, como un Foto Japón, pero por correo. Y como era película reversible, llegaba ya el positivo que uno miraba ahí en el proyector e iba cortando ahí más o menos, había una pieza para lijar y uno pega como un esmalte

e iba uniendo; era “Picapiedra”, análogo, manual; nada de *copy-paste*.

¿Recordás la primera película que viste?

Yo recuerdo que en vacaciones uno se iba para el Club Unión en Girardot y hacia las seis de la tarde uno se iba a cine, no a tal película, a cine, nunca miraba qué estaban dando y atravesaba el Cine Río o al Sucre; el uno es una discoteca y el otro es un centro comercial. Pero no recuerdo alguna película en especial, me acuerdo de haber visto cosas de Louis de Funès y específicamente recuerdo haber visto allá en Girardot *La novicia rebelde* (1965), así como películas de niños, con música y esas cosas.

¿Y en Bogotá qué cine veías?

Luego hay otras películas que no son del periodo de vacaciones, ya en el tiempo académico escolar y Bogotá tenía en esa época una cultura cinematográfica muy interesante, porque acá llegaba el cine europeo de una manera generosa, uno veía mucho cine italiano, mucho cine sueco, de Ingmar Bergman; uno veía la Nueva Ola francesa, mucho cine alemán, o sea, las películas que hoy hacen parte de la iconografía visual europea importante acá llegaban y yo tenía un compañero de ir a cine que era Gustavo Pabón y veíamos muchas películas, no sé: *El ladrón de bicicletas* (1948), *El huevo de la serpiente* (1977), *La flauta mágica* (1975); cosas que estaban ahí en salas comerciales, no tocaba salirse mucho del circuito comercial para encontrar eso, sino que eran películas que se veían con naturalidad. Y además le digo, no era un público de nicho, no eran cinéfilos, sino gente cualquiera que iba a ver eso y salía y se tomaba su café o se tomaba su cerveza para hablar de la película.

Ahora es más difícil, aunque ha entrado el cine independiente, le toca a uno moverse en ese circuito para verlo y el comercial mueve otras cosas. Pero una película del cine que a mí me gustara de esa época... yo creo que el cine de Bergman era un cine que lo golpeaba a uno, lo enganchaba, y en el cine comercial americano había cosas interesantes, uno veía unas versiones larguísimas, por ejemplo *The Deep Hunter* (1978), y es una película de tres horas y pico y uno no solo se la veía, se la repetía. Hoy los cuerpos y los cerebros tienen una programación y después de hora y media o cuando se acercan a la hora y media colapsan. Ya, a nivel de cineasta, esas películas francesas, italianas, alemanas te van marcando porque te enganchan en otro nivel, te mueven sensaciones, por ejemplo, el *Amacord* (1973) de Fellini era una cosa como mágica...

¿Cuáles son tus primeros recuerdos en set?

Cuando niño, un día una amiga de mi mamá, Marta Lucía Sáenz, casada con un fotógrafo alemán, llegó con él a hacer una película sobre Camilo Torres, ella estaba visitando a mi mamá y yo oí la conversación y les dije: “Yo quiero estar en esa película”, y me dijo: “Claro”, me llevó y yo era extra VIP, el rodaje era en el colegio andino, cuando quedaba en el Centro Andino; curiosamente, en ese sitio donde asistí por primera vez a un rodaje, terminé estrenando *La gente de La Universal* muchos años después. Entonces yo fui y estábamos tras una reja, que a un timbre de final de clases los alumnos salen, esa era la acción y la cámara estaba en la mitad. Yo no sabía nada de cine y el fotógrafo, marido de la amiga de mi mamá, estaba con el *pan glass* mirando hacia las nubes tratando de ver a que

horas salía el sol, en este páramo (*risas*), yo no entendía y veía al tipo que miraba y miraba y pasaban las horas y no pasaba nada, de golpe una carrera y volvían y nos encerraban y así todo el día; ese fue el primer set que yo recuerdo. Luego, en unas vacaciones en Girardot, alguien llegó a decir que estaban haciendo una película Bud Spencer y Terence Hill.

¿Cómo empezaste a meterte en el mundo audiovisual?

Un día yo iba pasando con el conductor en el carro de mi casa y vi un letrero enorme en la calle 45 con Caracas que decía Profesionales asociados –yo estaba terminando colegio o por meterme a alguna facultad–, y era Fernando Riaño que hace unos documentales y unas películas submarinas muy bellas, él es un ícono de la cinematografía y estaba Clara Riascos, su mujer, pioneros totales de esta vaina. Y me metí a esos cursos, estaba Jaime Balaguera, que murió cuando estábamos cerca de rodar *La gente de La Universal* y un holandés, Jan Zeclain, que era el de los equipos, el tipo tenía un laboratorio y estaba haciendo un documental sobre caballos salvajes de los llanos orientales y lo metía ahí, lo revelaba y ahí lo veía, y había otra gente que hacía vainas de producción y enchapaban ese edificio de la 45 que era enorme en hojas cuadriculadas y un ejército de gente con colorcitos haciendo un plan de rodaje. Entonces, nosotros estábamos como en una iniciación al cine donde nos daban unas enseñanzas y unos parámetros, pero uno oía eso y era como una cátedra en chino, era como hablar con Confucio, era una excentricidad dentro de la cultura colombiana, si hoy somos un poco raros, en ese momento éramos absolutamente excén-

tricos, nos decían: “¿Ustedes para qué hacen esa vaina? O: “¿Eso para qué sirve?”. Colombia ha sido parroquial y poco a poco, con las nuevas tecnologías, ha ido metiéndose al *mainstream* mundial pagando un costo alto, que a veces es un poco de aculturación; en aquella época éramos los vestigios de una colonia y nos comportábamos con esa lejanía geográfica y una inaccesibilidad a una cantidad de cosas y conocimiento que había. Entonces estudiar eso era una rareza.

¿Y de ahí qué te ponés a estudiar?

Por la cercanía, yo creo, me metí a estudiar Publicidad en la Tadeo y como eso tenía un horario para gente que trabajaba –comenzaba a las cinco o seis de la tarde– a mí me quedaba todo el día libre y me metí a estudiar Administración de Empresas en el Rosario, entonces yo hacía las dos, fue por mi amigo con el que iba a cine, Gustavo Pabón, que me dijo: “Si le sobra tiempo métase a estudiar Administración de Empresas, esa es la carrera de los despistados, eso le sirve para todo y si después va hacer cine eso le sirve”. Finalmente me gradué de Publicidad y me faltaba poco para terminar Administración, pero yo ya estaba muy aburrido y ya me habían picado otras cosas y me quería ir y me fui a Inglaterra.

Contame, ¿cómo fue esa etapa en Europa?

Yo me fui a Inglaterra con un combo de amigos, pero yo quería estudiar cine en Italia, yo me quería ir a Roma a estudiar a *Cinecittà*, ahí en la *Via Tuscolana*, y llegué a Inglaterra con mis amigos y apliqué a Italia y no pasé, allá son becas que le dan a un número de italianos y

reservan unos cupos para extranjeros, mayores o menores, de acuerdo al estado de las finanzas país. Entonces me dijeron que muy bien, pero que vuelva en dos años y todos sabemos lo que eso quiere decir, que no pasó, que *ciao*. Entonces llegó Pachito Gaviria, uno de los anarcos de la Universidad de los Andes con el que había yo orbitado con el tema del cine, que era arquitecto con disidencia en cine, del “Campito” en las salas de la Andes, eso era un fumadero de baretta brutal y Los Andes era muchos más *hippie*, menos *yuppie* y eso era en los bosques, un parche, otra Bogotá. Esa Bogotá se perdió, esa arista bucólica de este lote maravilloso que es Bogotá... Es que imagínese, esto es una sabana con dos mil seiscientos metros de altura, parada en la cordillera de los Andes, consígame ese lote y vea con la ciudad que salimos. Bueno, la cosa es que Pachito llegó a estudiar en la London (London Internacional Film School) y yo había empezado a ir allí y se había caído el proyecto italiano y ya llevaba viviendo un tiempo en Londres, con mi novia Sonia, una holandesa que luego fue la mamá de mi hija, entonces yo había llegado en el año 78 y me metí a la London por ahí en el 82 a estudiar cine allí, una carrera que se llama Art and Technique of Filmmaking y me gradué de fotógrafo, que fue mi especialización. Eso era bien interesante porque yo estaba en el corazón de Londres, esto era en *Covent Garden*, que es como si recuperaran e hicieran un centro comercial en Bogotá en San Victorino, un proyecto urbano de esos europeos de manzanas y manzanas y ahí acababan de hacer *Covent Garden*, que hoy es la meca de la cultura y de la opera, un ejemplo de urbanismo. Esta escuela, que era una bodega

de bananos, con salas de audio, dos salas de cine donde proyectaban películas todo el tiempo y uno caminaba al Támesis y ahí estaba el *National Film Theatre* y con el carné de la London tenía precios especiales, hermanito, ahí uno estaba en la meca: escuelas de cine, escuelas de actuación, ahí pasaba todo. Allí me quedé unos ocho o nueve años, no sé bien.

Bueno, ¿qué pasó a tu regreso al país?

Al regresar yo no conocía a nadie, porque mis compañeros no eran de Colombia, Pacho Gaviria era el único y se había quedado a vivir en París, entonces fui a Focine, pero aquí no había actividad, así que puse un letrero en un periódico que decía algo como: “Acabo de volver de Inglaterra de estudiar cine, no conozco a nadie” o algo así, no recuerdo bien, y me llamó Manuel Franco y me dijo que estaba haciendo una película que se llamó *La Recompensa* (1986), en donde hice asistencia de dirección. Manuel era un filósofo, un tipo de una cultura y una conversación y nos volvimos muy amigos. En esa película conocí a Memo Calle, que era el productor, y me llamó para *Rodrigo D.*, pero yo estaba haciendo la *Crónica de una muerte anunciada* de Francesco Rosi, una producción muy grande que se hizo acá y Memo me insitió: “¡Véngase, véngase pa’cá marica!” Y me echó el cuento de *Rodrigo D.* y a mí me pareció un proyecto muy interesante, muy valioso, muy importante para el país y me fui de asistente de dirección de Víctor Gaviria y al llegar donde Memo Calle conocí a Carlos Sánchez de fotógrafo y ahí se armó un combo de amigos, ese fue mi regreso a Colombia y hoy en día somos grandes amigos y seguimos haciendo películas juntos.

Vos fuiste asistente de dirección en La Misión, ¿cómo fue eso?

Esa fue una película en la que trabajé a mi regreso de Londres. Eso se hizo en las Cataratas del Iguazú, en la frontera de Paraguay, Brasil y Argentina, nosotros estuvimos en el lado argentino y en Santa Marta, en el río Don Diego (Sierra Nevada de Santa Marta), antes de que estuviera invadido por lado y lado como está ahora; el tema bucólico que aludíamos hace un rato, eso ya se perdió, pero en esa época eso era un río del que se podía tomar agua, uno veía el pico Colón y sabía que eso era un chorro de agua derretido que venía de allá, era paradisíaco, eso quedó registrado en la película. Recuerdo que los indígenas eran guainanas del Chocó y los llevamos a actuar allá, pues las tribus de la zona ya estaban en esa época culturalmente muy depredadas, muy atomizadas y muy occidentalizadas. Y ni hablar de las de abajo, las de Argentina, para allá también tocó llevarse a los guainanas, pues los guaraníes ya son de tenis y camisa, lo de los guainanas fue una concesión cultural que tocó hacer pues la otra realidad cultural no existía, estos eran indígenas de verdad, además tenían un dominio del agua impresionante, vea le cuento una anécdota para ilustrar el dominio de esta gente: un día llegaron los “cascadores”, que eran los españoles y los ingleses contratados, con helicópteros y toda la vaina, que hacían de dobles de los integrantes del ejército portugués. La escena era que ellos pasaban el rápido, caían al agua y venía un helicóptero y los sacaba del agua, un equipo de rescate les tiraba salvavidas y les cambiaban la ropa, etc. Los que iban adelante eran los guainanas, perseguidos por estos “portugueses”,

pasaban el rápido, parqueaban la canoa, parados, y volteaban a verlos caer y a burlarse con una sonrisa de oreja a oreja; pero además, mientras pasaba el operativo del helicóptero y sacaban a los “profesionales” de esto, los guainanas se devolvían contra el rápido en sus canoas, corriente arriba y quedaban en primera posición, listos para la siguiente toma, una belleza, gente de selva, esas tribus le indican a uno el nivel de compenetración que tienen con la selva, su madera apta para navegar el río; todo eso, enfrentado con gentes que vienen de sus apartamentos en Europa, pues era ridículo, esta gente necesitaba salvavidas, helicóptero y mil cosas, para los guainanas era la cosa más divertida del mundo.

¿Hiciste un camino de cortos antes de lanzarte a hacer tu primera película?

No hermano, a mí no me gustaba casi hacer cortos. A mí los cortos me parece chévere verlos, pero me parece un trabajo tan difícil hermano, porque es una vaina que tiene un trabajo enorme, pero enorme, eso es un trabajo gigantesco el que le ponen; luego el rodaje es otro trabajo inmenso, de menos tiempo pero igual tiene una logística y unas complicaciones, luego la edición es otro tema y al final, usted sale con el corto y no sabe qué hacer. Hablo de mi época, ahora es otra cosa.

Pipe, ¿de dónde nace la idea de La gente de La Universal?

Yo creo que ya venía una conversación sobre Bogotá y el cine colombiano, sobre cómo siempre era representado el aspecto rural y agrario de este país y todos nosotros éramos básicamente urbanos; eran conversaciones con Memo Calle,

con Carlos Guerrero y mi noviazgo con Adelaida Nieto, esa fue la cuna de *La gente de La Universal*. Manuel Arias, coguionista, aparece cuando yo estoy recién separado de Sonia. Apareció un *man* un día y timbró, venía a que habláramos de unos guiones, un tipo interesante, incluso habíamos comenzado a escribir una vaina que se llamaba *El golpe en la puerta*, la cosa es que un día, de golpe, este hombre me llama y me dice que se acababa de separar y le dije: “Yo igual hermano, me acabo de separar”, y me dijo que no tenía casa y yo le ofrecí el estudio, “o se bota en un sofá”, le dije, y se vino Manuel y en un mes escribimos *La gente de La Universal*. Nació ahí. Nosotros resentíamos la ausencia de lo urbano que la Colombia cinematográfica tenía, salvo las excepciones de Arzuaga que eran puntuales, muy urbanas, pero eso era la mirada de un español, no había un cine urbano colombiano que hablara de esa carreta. Y nosotros éramos eso: agua, luz, teléfono y que los pájaros tosan, todo lo que nos toca en la urbe y en mi caso particular estaba mi cercanía y fascinación con el centro de Bogotá, esta película se hizo en la Avenida Jiménez, a mí el centro de Bogotá siempre me ha gustado, tiene mucha más personalidad que el resto de la ciudad.

¿Cuál era el método de trabajo?, ¿tenías un método?

El método hermanito era trabarse temprano y a trabajar (*risas*). Era hablar, era pensar... Yo creo que una cosa importante de la creación es que se genere en medio de ambientes lúdicos, y con lúdicos me estoy refiriendo a distensos, donde circule la imaginación y las ideas, donde pueda haber un vinito, un traguito o un baretico, y se pueda echar carreta o simplemente estar

en un hamaca mirando un atardecer y en ese ambiente uno habla. *La gente de La Universal* era un poco eso: nos reuníamos, hablábamos, pero iba de la mano de una disciplina enorme, teníamos un programa, que aún uso con sus actualizaciones, que se llamaba Filmmaker Pro y ahí estaba todo el guión desglosado, de ahí salía el método de trabajo según la etapa: en la creación, lúdico; en la preproducción, cuando ya íbamos acercándonos al rodaje, íbamos desglosando por departamentos y a cada actor le salía una hoja de ruta, así podíamos trabajar con los actores la película de cada quien, yo imprimía solo lo de un actor y me sentaba con él, siempre en combo, fue un trabajo muy activo y muy dinámico en la creación, en el intercambio, pero cada uno en lo suyo; además, históricamente en los trabajos teóricamente técnicos o financieros, aquí se irrespetaba totalmente y esos trabajos habitaban la órbita creativa muy activamente, la gente podía aportar a lo largo de todos los procesos, incluido el rodaje y montaje de la película, siempre fue así y asimismo en *El colombian dream*. Crecieron libres, son películas que la gente se apropia porque es un trabajo de amigos haciendo una película.

¿Cómo era el trabajo con los actores?

Yo trabajaba primero con Fernández, luego con Fernández y Hernández y ya juntaba a dos, luego Fernández, Hernández y no sé quién, así iba creciendo, pero nunca ensayando un texto, nunca memorizando una línea, nunca haciendo un ensayo actoral, nunca, porque se muere la línea, pero ahondando en vainas alrededor de eso, de modo que al volcán interior de cada uno de los que estaban por ahí lo iban estimulando y cuando llegaban al set era una beta activa de su

vida interior. Entonces digamos que los actores en *La gente de La Universal* llegaban a la pantalla con ese volcán interior y ahí les estallaba, hay unos momentos actorales maravillosos que a veces, cuando se abusa del ensayo, para mí, se pueden perder. O, hay otra manera, que son los ensayos, los ensayos, los ensayos hasta tenerlo en un punto cuando se gana ese buqué de cierta soltura, que ya el actor no va a estallar desde la inquietud, sino que desde la tranquilidad va actuar. Son dos puntos de partida, el ensayo bien medido te lleva a un punto de maduración de la mecánica, las frases y todo ese tema operativo de la escena y entonces, ya te permite crear, pero lo haces desde la tranquilidad del saber. El otro, te lleva desde la inquietud de todos esos estímulos y esa curiosidad de eso cómo va a ser porque nunca has visto un ensayo, no se ha visto nada, no se ha dicho la letra y entonces va y estalla frente a la cámara. *La gente de La Universal* fue hecha de esta segunda manera, de estallar frente a cámara.

¿Y cómo fue el trabajo del casting?

Adelaida Nieto fue una artífice enorme de eso, ella es una mujer de una disciplina, de una tenacidad, de una capacidad organizativa, de un compromiso, porque ella fue militante, tenía esa disciplina de la militancia. Y no sé a cuántas personas vimos, pero fácilmente pudieron ser cuatro mil o cinco mil actores para los distintos papeles.

¿Fue difícil la elección de los protagonistas?

Para el papel de Hernández, César Mora el actor inequívoco para hacerlo, otra actriz, menos conocida, que quedó embarazada iba hacer

el papel de Fabiola, y Robinson Diaz y Ana María Aristizabal. Pero César Mora se fue comprometiendo y hacer cine en aquella época era una cosa tan incierta y tan lejana que la gente aunque se quisiera comprometer, le costaba creer que eso fuera a ser cierto, porque hermano, eso podían ser años y entonces César tenía otras cosas y comenzó a no ir a las reuniones y un día yo me levanté faltando como dos semanas para el rodaje y dije: “Esta película no la podemos hacer con César porque él está ocupado en cosas creativas que le exigen y lo drenan y no va a poder”. Llamé a todo el mundo, hablé con Memo Calle y me levantó: “¡No sea bruto, güevón! ¿Cómo vamos a cambiar al protagonista a quince días de empezar?”. Además, un protagonista maravilloso, porque lo que César nos había mostrado, lo que había propuesto era de un nivel actoral colosal, él es un súper actor y seguramente hubiera hecho un estupendo Diógenes, sabíamos que él hubiera hecho un *performance* tremendo. Pero empezó a pasar todo esto y Álvaro Rodríguez era el exmarido de Adelaida Nieto y el papá de mi hijastro, de Simón, y yo lo veía cuando iba a vistar al chino y a mí me caía muy bien Alvarito y en alguna vaina de televisión lo había dirigido y él estaba de *casting* para hacer uno de los segundones, que eran los que secundaban al español, y era una maravilla el *casting* de Álvaro, estaba muy bien. Entonces, en esa coyuntura, le dije a Memo: “Hermano, vamos a llamar a Álvaro de Diógenes”. Hermano, eso me dijeron de todo, el productor me llamó desde España a decirme que yo estaba loco y yo les dije: “No hermano, vamos a hacer esto con este *man*”. Y entonces llamamos a Álvaro: “Alvarito hermano, para la vaina de *La gente de La Universal*, queríamos

decirle que usted va a ser el protagonista”, y él preguntaba: “¿Cómo así hermano?, ¿cómo así?”, en esa inocencia de Alvarito, en esa belleza de alma, casi no la cree, decía: “Ah, para ser el jefe de los segundones?”, y yo le decía: “¡Que no güevón! ¡Estamos hablando del protagonista de la película, para que haga a Hernández!”, y se quedó paralizado y como que algo se armó, se estructuró y comprendió y ¡Pum!, arranca: “¡No! ¿En serio? ¡No me haga esto hijueputa!”, un *crescendo* de emoción y miedo, del miedo que debía sentir un actor conocedor del proyecto y que sabía en lo que se estaba metiendo y desde ahí se metió de una manera maravillosa y encajó perfectamente.

Felipe, Bogotá es una de las protagonistas, ¿cómo fue la búsqueda y elección de locaciones?

Nosotros teníamos el edificio, pero el apartamento no existía, entonces alquilamos tres apartamentos para armar uno de la película, porque no existía, eran una pulidora de esmeraldas, que era el de la esquina, y otras dos oficinas distintas, entonces Manuel Arias, que manejaba la producción con Carlos Guerrero, fue con él diez mil veces e hicieron una gestión extraordinaria hasta que no sé cómo lograron convencer a los tres de que nos alquilaran y se fueran al tiempo, y se fueron los tres y nos dejaron las oficinas, tumbaron los muros que dividían las oficinas, dejaron un solo espacio y armamos la locación de La Universal, que tenía cuarenta y nueve secuencias en la película y eso tenía todo un sentido con el desglose y el trabajo previo de preproducción, entonces nos dimos cuenta de que no podía ser un sitio cerrado porque nos íbamos a asfixiar en esta película, eso tenía que ser una cosa transparente, una jaula

de la que se viera la ciudad siempre al fondo y se armó esa pecera y las cuarenta y nueve secuencias, en vez de pesar, alegraron la película, porque la visual y la dirección de arte, que fue muy importante, la hizo Charlotte Haeger.

En la película se nota la camaradería que había detrás de cámaras, ¿te gusta trabajar con los amigos?

Yo creo que los amigos se alejan y se acercan en los distintos ciclos de la vida, pero siempre va a ser muy importante trabajar con amigos porque son complicidades, son códigos de diálogo que ya se han hermanado en una cantidad de situaciones históricas y hay más experiencias mutuas, entonces trabajar con amigos es muy importante. Además la película siempre tuvo un espíritu abierto; por ejemplo, debido a esa apertura la peripecia final del guión de La Universal la propuso Carlos Sánchez, el fotógrafo, la del tipo que manda a matar y terminan matándolo a él y eso le da una vuelta al guión que es fundamental. Nosotros nunca trabajamos así de decir: “Vamos a trabajar en el guión, somos muy serios, ahora no nos moleste” (*risas*). Era así como estamos usted y yo aquí, trabajando, así es que se trabaja en el cine. Y en el rodaje se mantuvo, cuando están en el cuarto piso Fernández y Fabiola y oyen la moto por la noche y se asoman y la moto del tío aparece, la cámara ve la moto y va al cuarto donde están ellos dos, un plano de conexión muy importante, nosotros decíamos: “Pongamos el *dolly* recto”, otros decían: “Pongámoslo cóncavo”, que no que mejor pongámoslo convexo, etc. Entonces Bam Bam, que manejaba el *grip*, un personaje maravilloso que ha habitado mucho la calle y vuelve y trabaja y vuelve a la calle, algo busca en su alma, pero un tipo increíble, filósofo, un

pensador, y bueno, nos oye en esa disquisición y dice: “Tanto estudiado en Londres, tanta universidad y tanta maricada y no saben cómo es el *dolly*, el *dolly* es una S”, y tenía razón, no se nos había ocurrido y ahí mismo: “Listo Bam Bam, es ese, es su plano”, y ahí lo armó, pusieron el *dolly*, se hizo el plano y nos dio una lección de cine.

Se percibe todo el tiempo muy buena energía de la gente alrededor de La Universal...

La película iba generando una dinámica, halaba a la gente y compraba unos compromisos, hasta el gerente del banco, con eso le digo todo. Había un tipo que se llamaba Eugenio Jaimes, un tipo con una apariencia muy cinematográfica, como un Woody Allen, muy buen tipo, muy querido. E imagínese los líos en esa época para hacer una película, las platas no llegaban y esas cosas que pasan, entonces eso fueron dieciséis vencimientos y en los dieciséis nos refinanció, nosotros íbamos y le pedíamos un sobregiro y decía: “¡Háganle!”, el tipo veía en nosotros ese compromiso, esa pasión por una cosa que no nos iba a dar plata, eso a él le parecía una cosa increíble, pero nunca nos preguntaba nada, él asumía que si estábamos en eso era que creíamos en ello y que seguro iba a dar plata. Había una energía que rodeó a esa película y la armó, nosotros éramos unas fuerzas ahí secundarias que seguíamos una gran succión creativa y conceptual que la lideraba una película que se llamaba *La gente de La Universal*.

¿De dónde nace el título?

A mí siempre me ha gustado el género del *thriller*, el policiaco, y yo como que adivinaba eso en Bogotá, la bruma, esas nostalgias de *pelao*, cuando estaba en el colegio, esos días grises, no sé, yo veo algo de eso en Bogotá y sumado

a esto, que el cine nuestro siempre hablaba del campo y sentíamos que el cine no había contado lo urbano. Todo eso iba ahí.

Pipe, ¿cómo lograste financiar la película?

Fue igual de mágico, esa película fue una cosa increíble. Yo pienso que cada película tiene su anecdotario donde la magia ocurre, Fellini decía que cuando quería hacer una película con suficiente convicción, las fuerzas del cosmos se alineaban y complotaban para que eso pasara. Nosotros no teníamos ni un peso, habíamos hablado con Channel 4, habíamos hablado con unos españoles, había interés en varios sitios pero no teníamos todavía plata. Y en esa época, una película colombiana buscando plata en el extranjero era una rareza porque aquí no había películas. Nada, esto era el desierto. Un domingo estaba con Adelaida Nieto en un estudio haciendo algo para Cementos Progreso (CEMPRO), y suena el teléfono y me dicen que me llaman de Focine y yo les dije: “Díganles que no jodan, que estamos trabajando”, había un total desinterés hacia Focine, y otra vez, y siguió y siguió hasta que a la cuarta llamada pasé al teléfono y era el director a decirnos que nos habíamos ganado un premio en La Habana de guión, y yo le dije que estaban confundidos que nosotros no habíamos enviado nada a La Habana y yo ya le iba a colgar cuando me dice: “Usted no ha entendido güevón, se ganaron ciento veinte mil dólares para hacer la película”, y ahí quedamos como ¡*guau!*

¿Y cómo había llegado el guión a La Habana?

Pues hermano, un día iba yo para Inglaterra a llevarle el guión a Alan Fountain en

Channel 4, que era mi amigo en Inglaterra; yo iba con Pascale, mi hija, y quería ir con ella a mostrarle donde habíamos vivido su mamá y yo. Pero antes de irme, yo había dejado una copia del guión en Focine para que se lo enviaran a Alan y así darle un respaldo oficial a la película, que no pensarán que era un invento sino que la película sí existía y era de verdad. Pero nunca lo mandaron y por eso cuando me llamaron yo no les quería contestar, porque ya existía ese malestar. La cosa es que ese guión no lo mandaron, y un día pasó Fernando Pérez, el cineasta cubano, pidiendo guiones, y unos de los ángeles de la película, María Teresa Gutiérrez y Adriana Bernal, que se lo habían leído porque allá no pasaba nada, se lo pasaron, este tipo se lo llevó al festival de La Habana y lo metió por Colombia, yo no tenía ni idea, y nos ganamos ese premio.

¿Cuánto cubría ese premio?

Estábamos buscando un millón de dólares, pero lo importante no fue tanto la plata sino lo que generó, y era el festival de La Habana cuando importaba y lo daba Televisión Española (TVE), que luego fue un lío jurídico porque TVE no tenía plata para pagar el premio, pero igual con el tiempo lo pagó, pero tocó meter al expresidente Samper, a Manuel Elkin Patarroyo que llamó a la Reina Sofía, en fin, por todos los medios, incluso nos hicieron un chiste en un fax, decía: “Faltó la OTAN”. Pero antes de la crisis del no pago, las conversaciones se animaron, llamamos de nuevo a Alan Fountain y le dijimos: “Tenemos esta plata”, él nos había dicho que cuando alguien entrara ellos entraban y ahí dijo: “Listo, yo entro”. Y arrancó la magia. Resulta que yo había ayudado a unos búlgaros que vinieron a Colombia a hacer una entrevista con Gabo y Carlos Guerrero les había prestado los equipos

y yo les había prestado unas luces y quedaron en un nivel de agradecimiento que nos dijeron: “Cuando hagan una película cuenten con nosotros”. Pues los llamamos y eso fue de una, mandaron los sonidistas, toda la edición, las copias finales, el laboratorio, todo lo metieron, por ese gesto desinteresado nosotros le ayudamos a un colega en desgracia. Así se juntaron las platas y bueno, aquí en Colombia estaba Eugenio Jaimes, así se hizo esa película, todo eran rarezas.

¿Hablame de ese primer día de rodaje?, ¿dormías bien?, ¿cómo te sentías?

El primer día de rodaje fue en la cárcel, había habido otro lío para que nos prestaran la cárcel, que era el Museo Nacional, el antiguo Panóptico Distrital, y nosotros queríamos dejar un registro histórico del Panóptico, que existiera como cárcel, como se construyó. Habíamos visto todas las cárceles, pero había un elemento de sordidez que estas no tenían y que la película reclamaba, era un arte que buscaba la poética del caos y, ¿qué era la poética del caos?, darle un orden a lo que parecía caos, era un intento de decodificar las claves urbanas que veíamos y en las que vivíamos. Y del otro lado, yo dormía estupendamente y comía perfectamente, había una alegría enorme, es una cosa tan maravillosa, un compromiso, no solo el de uno, sino que usted ve lo que se ha generado, ¿sí me entiende? Es que hermano, usted hace una película y se para a las 2 a. m. y hay gente trabajando, se para a las 3 a. m. y hay gente trabajando, todo el tiempo hay gente trabajando de una manera extraordinaria. *La gente de La Universal* se fue armando de a pedazos y acabó siendo pedazos muy bien pegados porque todos los actores de esa aventura, por decirlo de alguna manera,

habían sido convocados desde la solidaridad, desde el entusiasmo, nadie desde el billete ni la fama, todos éramos marginales completos.

¿Cómo era el ambiente de rodaje?, ¿relajado?, ¿angustioso?

Pues sí nos enrumbábamos mucho y digamos que los rodajes míos han sido muy tolerantes con las drogas o con los vicios que la gente pueda tener y más bien enfocados a resultados y cumplimientos. Nunca pasó nada, la gente manejaba eso con la discrecionalidad y el respeto propio, pero con la libertad de que eso no era satanizado y que no le tocaba esconderse o cosas de esas, fue un rodaje muy abierto, muy libre, pero muy riguroso en que se cumplía el plan. Fueron ocho semanas de rodaje muy duras, de trabajo arduo, ya la lúdica de la hamaca en el rodaje no está, ese ritmo de la creación del guión en rodaje se modifica completamente, no se pierde la pasión, ni el compromiso, ni la bacanería, pero ya la clavija, la cuerda está más templada. Usted está peliándole a la luz del día, está pensando que mañana no tiene plata, con el tema del banco...

¿Cómo se trabajó la planimetría de la película?

La Universal fue una película que respetó los ejes, hicimos un salto de eje a propósito, pasando por el eje neutro, pero no como el vértigo de *El colombiano dream* que es otro lenguaje. *La Universal* fue contada desde el lenguaje del *thriller*, desde ese clasicismo, pero no es que nosotros tuviéramos dibujada toda la película, no, antes de rodar comenzamos a planear toda la película, pero llegamos como hasta la tercera secuencia y ahí dejamos, le dimos la pincelada y dijimos: “Eso va como por ahí”.

¿En el set quiénes eran tus cómplices?

En el set mis interlocutores principales eran Memo Calle y Carlos Sánchez, había libertad para todos, pero la interlocución conceptual más importante la tuve con ellos, los tres teníamos una comunicación muy fluida, de muy buen nivel y Memo se murió y ahora Carlos y yo seguimos siendo amigos y llorando a Memo. Pero no es una lamentación desde la tristeza, sino la celebración de la amistad con ese *man* que no está.

Y en rodaje, ¿cómo fue la relación con los actores?

Cuando llegaron estos actores al set ya eran unos cómplices totales del proyecto, pero no tenían la intensidad diaria de trabajo de antes del rodaje que teníamos todos los demás, nos veíamos en ocasiones puntuales, pero con el resto era todo el día a toda hora.

¿Cómo fue el proceso de montaje?

Llegamos a Bulgaria y yo pensaba que por estar en Europa iba a haber una serie de comodidades, así fuera Europa Central, la mera cercanía geográfica con occidente garantizaba eso. Entonces las conversaciones previas al viaje con Adelaida eran, por ejemplo: “Oiga, ¿por qué no nos llevamos un transformador para mi computador”, y yo le decía: “No Laida, pero si vamos a Europa qué nos vamos a encartar con un transformador, allá compramos uno”. Además yo había estado relativamente cerca cuando viví en Inglaterra, había llegado hasta Praga, pues Ivettica –mi tía– había estado con el marido de embajador ahí, y yo creía conocer el asunto. Pues no, hermanito, me equivoqué, llegamos y no había ni papel higiénico, además para

comprar había que hacer toda una expedición y comprar las cosas en Grecia, entonces nos hicimos amigos de Patricio Nieto y Genoveva Samper que estaban de embajadores y fue una gran ayuda para nosotros. Es que nosotros llegamos al apartamento y las sillas estaban aún calientes, había comida en las ollas de la gente que habían expulsado de allí y estaban la traductora, Pravda, que era como un ángel, y Emo el chofer, un tipo muelco maravilloso que siempre nos ponía un casete de sevillanas, que terminó haciendo el transformador que no le dejé llevar a Adelaida de Bogotá (*risas*). Siempre nos ponía sevillanas, todos los días [...].

Contame, ¿qué ha cambiado de La gente de La Universal a El colombiano dream?

Del estreno de la primera a la segunda ya el modo de distribuir películas era distinto, cuando sacamos *La gente de La Universal* eran dos circuitos en Colombia, uno tenía como cabeza al Teatro Embajador y el otro circuito era El Cid y otras, si a usted le daban El Cid ya estaba medio condenado. Entonces la pelea era que te dieran el Embajador y con *La gente de La Universal* la ganamos y nos lo dieron y a la película le fue muy bien con nueve copias y luego sacamos otras seis en Venezuela. Cuando llegó *El colombiano dream*, que se hizo ya en estas épocas, la mitad sin Ley de Cine y la otra mitad bajo la Ley de Cine, ya cuando salimos a salas, las películas chiquitas estrenaban con veinticinco copias, duraban menos semanas; nosotros salimos con sesenta

copias. Con *La gente de La universal* habíamos hecho cuatrocientos mil espectadores y con *El colombiano dream* hicimos cuatrocientos mil y fue un éxito, ya las van sacando rapidito, los circuitos son más cortos, uno no es dueño de esas salas, sino de funciones, hoy en día las películas salen muy anchas para que en esas pocas semanas que tiene hacer su gente [...].

Muchos “ángeles” acompañaron la película...

Magia total, el primer día de rodaje no teníamos un peso. Ni uno. Y ya teníamos a los búlgaros, teníamos todo y no había un peso. No había con qué rodar, alguien no consignó o la plata de no sé dónde no llegó, todos los dramas. Y entonces decíamos: “¿Qué hacemos? ¡Tenemos que hacer esta vaina mañana güevón!”. Entonces llamamos a Ivettica (Ivette Salame), mi tía, que actúa en la película, un personaje muy generoso e igual Cecilia y Olga, otras dos tías que ayudaron y apoyaron con toda, Cecilia fue una mecenas del cine nuestro, pero en ese momento en particular yo llamo a Ivettica y le digo: “Tía, es que estamos haciendo esta película y ya tenemos todo para rodar y no tenemos plata, necesitamos mientras nos llega una plata, que nos preste, no sé, dos millones de pesos”, y entonces, Ivettica me dice: “Ay, ¿dos millones de pesos?, Pipecito, eso no les alcanza mijo, coja cuatro para que puedan hacer algo” (*risas*). Nos prestó cuatro millones y nosotros pariendo, ella es la que sale en la película y dice: “Dios lo ama, piense en eso”.