

Carlos César Arbeláez

El otro cine colombiano

Elkin Restrepo

Los colores de la montaña, su primer largo, no sólo fue un éxito y le trajo a Carlos César Arbeláez, su director, un rápido reconocimiento nacional e internacional, sino también, a sus cuarenta años, la posibilidad de dar por concluida la etapa de hijo a cargo de su madre, una paciente mujer que alimentó, cuidó y gastó de su propio peculio para ayudar al hijo mientras éste se enfrentaba a las serias dificultades que supone la realización de una película en Colombia, y que a él, entre premios ganados y premios devueltos, la muerte de uno de los productores, y el desaliento de saber que las cosas no adelantaban, le llevó más de nueve años terminar. Nueve años en que todo pareció un fracaso y sólo lo sostuvo la fe de la madre en su trabajo, de una madre y una abuela, ya que Carlos habita —con promesa de escurrirse pronto—, como ya se dijo, ese ambiente matriarcal.



Carlos César, como Víctor Gaviria, el referente obligado, estudió en la Universidad de Antioquia, lo que es un decir, porque lo que rápidamente primó en sus intereses y preocupaciones no fue lo que tenía que ver con su carrera, la Ingeniería, sino lo que la curiosidad, las malas amistades y el azar le fueron mostrando como realmente suyo. Hoy *Los colores de la montaña* la han visto más de cuatrocientos mil colombianos, algo difícil de contar cuando se trata de una película de su clase, garantizándole de paso que, para su próximo *film*, ya su director no tendrá que sortear toda suerte de circunstancias para su financiación, pues el productor RCN correrá con todos los gastos.

Su nuevo proyecto se llama *Eso que llaman amor* y constituye una prueba por superar a fin de no perder lo ganado con su ópera prima. Pero, sin olvidarse de nuestra ruda realidad, los temas planteados son otros y apuntan a otros modos y otras formas, de manera que bien puede pensarse que Carlos César, como director, no es autor de una sola obra o de la misma bajo distinta forma. Es lo que deja advertir la lectura de su magnífico guión.

La siguiente entrevista, especial para la *Revista Universidad de Antioquia*, se realizó el 1º de agosto de los corrientes, aprovechando el espacio que entre uno y otro día le dejaron libre las múltiples invitaciones a festivales y presentaciones de su película en el extranjero, algo apenas soñado, cuando *Los colores...* no eran lo que hoy son.



ER: ¿Cuándo y cómo empezó tu interés por hacer cine?

CCA: Yo había estudiado el bachillerato en el Liceo de la Universidad de Antioquia; en ese momento quería ser músico, y estudié música muchos años, como Woody Allen (risas). Llegué a la universidad y no sé... me decepcioné de la música; tampoco tenía muy buen oído y un profesor me lo hizo saber una vez, a pesar de que no tocaba mal el clarinete. Entonces el Rector me dijo que podía pasar a cualquier carrera de la universidad; como yo no sabía qué estudiar y tenía un tío que era ingeniero electrónico que arreglaba televisores y cosas de esas, me fui por la ingeniería electrónica. Pero en ese año —el año en el que mataron frente a la Universidad de Antioquia a una monja al incendiar el vehículo en que viajaba, eso fue como en el 87—, terminar la carrera se hizo más largo y complicado. En esa época tomé unos cursos con Luis Alberto Álvarez sobre la historia del cine, donde se pasaron los cien mejores filmes, y ahí empezó a gustarme el cine. Veíamos una película cada ocho días en el Colombo Americano o en una sede alterna. Yo pienso que Luis Alberto fue el maestro y el culpable de que a muchos nos gustara el cine. Tuve un tío que era el tío rico, se llamaba Hernán, y poseía un proyector de súper 8 —todavía conservo las películas de él—; traía películas de Walt Disney de Miami y nos las presentaba a toda la familia. Recuerdo una maravillosa que se llamaba *Jonás*, como el profeta al que se lo traga la ballena.

Después volví a la universidad y de inmediato supe que me había equivocado con la carrera. Pasaba muy aburrido, empecé a leer y me comenzó a gustar más la literatura; igualmente me inicié con el cineclub de la Universidad de Antioquia, que dirigía Luis Fernando Calderón. Él me ofreció la monitoría del cineclub, y durante un año exhibí películas del cine alemán y francés en 16 mm, y seguía yendo a los cursos de Luis Alberto; luego conocí a un amigo, Óscar Mario Estrada, que trabajaba en el estudio de televisión de la universidad y me ofreció trabajar allí; bueno, ahí, con Helena Correa y Olga Castaño, hicimos un poco al escondido un primer documental en el 91, que se llama *The End*. En ese momento se estaban cerrando muchas salas de cine en

Colombia (aunque éste no era un fenómeno nacional sino mundial); fuimos a grabar a algunas de ellas, como el teatro Lux, el teatro América y el Granada. Ése fue el primer documental que grabamos, y de ahí empezamos una época en la que hicimos muchos; durante diez años yo hice puro documental.

ER: *¿Fue entonces en la universidad donde nació y se te dio la oportunidad?*

CCA: Sí, exactamente, yo creo que lo que me perjudicó o me ayudó fue que durante el tiempo que me demoré en regresar a la universidad iba mucho al Subterráneo; iba dos o tres veces por semana, pues no tenía mucho qué hacer en mi casa.

ER: *¿Qué distingue a alguien que tiene un interés por el cine como espectador de alguien con preocupaciones mayores?*

CCA: Yo pienso que es un proceso natural; uno empieza como espectador yendo a teatros y cineclubes, leyendo libros de cine —tenía un amigo fotógrafo que me los prestaba—, y de pronto un día se te ocurre: “¿por qué no hacer algo?”, y lo haces.

ER: *¿Querías, digamos, hacer un documental o un largo?, ¿soñabas con eso?*

CCA: No, yo creo que más bien se fue dando; desde que era monitor del cineclub, y luego en el estudio de televisión, empezamos a hacer documentales; pensábamos también en narrar en imágenes aprovechando esas cámaras. Empezamos con la cámara de $\frac{3}{4}$ (ése era el tamaño en pulgadas de los casetes); en ese momento las cámaras eran una cosa alucinante, una de ellas podía valer fácilmente 25 millones y, como te digo, trabajamos con ellas un poco al escondido porque no se podían sacar del estudio.

Creamos un grupo muy bueno que fue donde yo realmente aprendí el oficio. Se llamaba Nickel Producciones y lo conformaban Berta Lucía Gutiérrez, Óscar Mario Estrada, Carlos Obando, Germán Fredy Valencia, Juan Carlos Burgos, y nos turnábamos los oficios; a veces hacía sonido, a veces cámara, fue realmente mi escuela de cine, porque aquí no hay escuelas de cine, las facultades de Comunicación prácticamente no

enseñaban nada, y tampoco tenía la plata para irme a hacer la carrera a otro país. La primera escuela de cine en Colombia nació hace muy poco en la Universidad Nacional, en Bogotá.

ER: *¿Eso fue en qué año?*

CCA: Estamos hablando del 91, 92.

ER: *Yo veo que Los colores de la montaña está respaldada por un guión muy completo, supongo que escribirlo no fue un ejercicio fácil, ¿cuándo te iniciaste en esta práctica?*

CCA: Hay una frase que dijo Arzuaga: “Hacer una película en Colombia es como iniciar el cine”. Yo no he sido asistente de ningún director, no he trabajado guiones con nadie como coguionista, todo lo he hecho solito, en mi casa, leyendo libros; yo creo que hacer cine ahora es mucho más fácil con las nuevas tecnologías, pero cuando yo empecé no era así.

Yo empecé a hacer documentales. Aquí no se hacían, sólo Víctor Gaviria; él era la única referencia, y nosotros comenzamos a hacer documentales, porque es el recurso de muchos cineastas, es una manera de empezar a expresarse en imágenes, y por allá en el 95 me dio por escribir: tuve una idea de un niño al que se le dañaban unos zapatos nuevos por estar llevando algo que se chorreaba y escribí un guión que se llama *La edad del hielo*. Finalmente lo pude rodar en el 98, tres años después. Con el recién creado Ministerio de Cultura gané en Cartagena un premio de nuevos talentos con ese corto. Luego realicé *La serenata*, o algo así, y empecé a escribir otro guión que se llamaba *Detrás de la montaña*, que era mi segundo cortometraje. También era sobre un niño, que quería saber qué había detrás de una montaña; y Gonzalo Mejía, otro cineasta antioqueño, me propuso que lo alargara un poco, que financiar cortos es realmente tan difícil y complicado como hacer un largometraje.

ER: *¿Qué te enseñó el documental?, ¿qué encontraste ahí?*

CCA: Para mí ésa fue mi escuela, en la que aprendí cómo se hacía el sonido, el montaje. Yo monté varios documentales, hice la parte de la preproducción y la investigación. Me parece

incluso más complicado un documental que un argumental, pues pasan muchas cosas al mismo tiempo.

ER: *Esas personas con las cuales compartías este trabajo, ¿qué hay de ellas?, ¿siguen haciendo cine?*

CCA: Uno de ellos, Carlos Obando, es profesor de una universidad en Barcelona. Berta Lucía Gutiérrez trabaja en el área de Comunicaciones de la Alcaldía de Medellín, Óscar Mario Estrada es profesor en la Universidad de Antioquia y también siguió con lo audiovisual, lo mismo que Germán Fredy Valencia.

ER: *Nueve años te demoraste haciendo Los colores de la montaña, mientras resolvías múltiples dificultades, pero hay un detalle que me interesa mucho, del cual hablaste en algún momento: que tu mamá te alimentó y sostuvo durante tres años, mientras adelantabas la película.*

CCA: Sí, yo me deprimí mucho cuando tuvimos que devolver el premio Ibermedia. Me gané ese premio en el 2002 y pensaba que me había ganado la lotería porque eran 100.000 dólares, más o menos 300 millones de pesos de entonces, y que con eso se hacía la película, pero no alcanzaba ni siquiera para el rodaje y se hacía preciso conseguir más dinero.

ER: *¿Cuánto costó realizarla?*

CCA: No estoy autorizado para dar cifras, pero, en promedio, películas como éstas están valiendo unos 500.000 dólares, que es poco. En España, si tú dices que una película cuesta eso, se te mueren de la risa; en un festival de Ronda conocí a un cineasta que se gasta 3 millones y medio de euros en realizar comedias, y es un director a quien absolutamente nadie conoce: ese valor es el presupuesto que le dan al cine colombiano en todo un año.

Sigo con el cuento. Jaime Osorio, que era el coproductor colombiano, se enfermó, el proyecto se canceló, se devolvió la plata, y todos se molestaron mucho; además estaban muy inseguros conmigo como director porque yo pedí trabajar con actores no profesionales, lo cual probablemente sea una herencia de Víctor Gaviria, aunque eso viene desde el neorealismo. Entonces yo mandé a realizar unos ensayos, y como los productores

que tenía entonces habían trabajado siempre con profesionales, esto les pareció demasiado primitivo, rústico. Se decepcionaron mucho del casting que yo había hecho; sobre todo el coproductor español. Finalmente el proyecto se canceló. Jaime Osorio murió dos años después. Yo, en lugar de irme para mi casa y conseguir trabajo en otras cosas, me deprimí, no salí en tres años; se me cayó el pelo y mi madre, yo no me explicó por qué, lo que hizo fue pagar todas mis cuentas durante esos años; es una cosa increíble, yo tenía cuarenta años y he ahí a mi madre en tales labores. Lo bueno fue que durante ese tiempo escribí tres guiones, entre ellos uno que voy a realizar ahora, que se titula *Eso que llaman amor*. Lo que pasó fue que en el 2005, un año muy duro para mí, pues nada resultaba, me encontré con un amigo en Bogotá; él estaba muy mal también, había estado trabajando con el mono Osorio... A este amigo, Juan Pablo Tamayo, productor de la película, le dije: “Hermano, lo único que tengo son tres guiones, a ver si usted los quiere mover”, pero de esas cosas que uno dice como charlando. Entonces en el 2005 me gané un premio de la Alcaldía de Medellín con un guión pequeñito que tenía, una historia que se llama *La caja*, y por ese premio me dieron 15 millones de pesos, me acuerdo, ese diciembre. Al otro día le conté a mi madre: “Ve, me lo gané yo”, entonces me sacó un cuaderno donde tenía apuntado todo lo que me había dado durante esos tres años, inclusive la cantidad que le pedí prestada para una cerveza que me tomé al frente de la casa. Me dijo que ya había perdido la fe en recuperar esa plata, y lo que hice fue reclamar el premio en la Alcaldía y entregárselo a ella.

En un festival de cine político me preguntaron qué tenía de política la película y yo respondí que mi mamá, que es unas de las pocas comunistas que quedan en este país, y cuyo sueño todavía es conocer a Fidel Castro; ella me sostuvo tres años para que yo pudiera hacer esta película.

ER: *Hablemos de Los colores de la montaña. Para elegir al protagonista te fuiste a las escuelas de fútbol, pero ¿los otros actores son de Jardín?*

CCA: La mamá sí; la profesora es una actriz de Bogotá. Yo digo que es actriz natural y ella me regaña cada que digo eso; se llama Natalia

Cuéllar. Lo que pasó fue que a los productores, sobre todo a uno de ellos que estaba muy preocupado, se les ocurrió la maravillosa idea de incluir actores de televisión, porque eso iba a subir la taquilla; entonces me hicieron ir a Bogotá a hacer un casting. De hecho yo la elegí a ella y a otros dos actores, pero les dije a los productores que si me exigían que fueran actores de televisión, que éstos se vinieran un mes antes del rodaje y estuvieran en el campo, entre campesinos, para así interpretar a los personajes, porque el problema es que si llegaban dos días antes no me servían. Los actores debían investigar cómo se para, cómo come un campesino, pero los elegidos dijeron que no tenían tiempo para eso; además, como era mi primera película y no me conocían...

La única que dijo que sí fue Natalia Cuéllar, que ha actuado en dos o tres obras de teatro y no ha hecho casi nada en televisión; ella fue la que quedó. El actor no profesional escogido para hacer el papel del papá de Manuel era muy bueno, pero tenía un hablado demasiado raro y yo lo veía en los ensayos y no le entendía lo que hablaba. Faltando quince días para empezar a

rodar me le quité y llamé a este actor, que es el segundo actor que más ha actuado en películas colombianas; se llama Hernán Méndez, y él, la verdad, hizo un trabajo muy bueno. La primera vez que rodamos la escena donde él llama al niño y le dice “Manuel, Manuel”, yo pensé: “¡Ay!, hijuepucha, me equivoqué con este actor”, porque él tiene una voz muy trabajada, un poquito impostada, pero el hombre hizo una cosa muy interesante: se hizo muy amigo del niño y de la mamá, todo el tiempo se mantenía con ellos, y él me dijo después que se había pegado del niño y de la actriz para construir su personaje.

La actriz que hace de maestra vino una semana antes del rodaje y estuvo investigando con los profesores. Su papel es un homenaje a los maestros de escuela de esas veredas que conocí. Los niños me decían: “Yo vivo allí”, y la escuela quedaba a una hora y media de su casa. “Yo vivo allí, allí”, y señalaban a lo lejos la montaña. Ésta me parece una Colombia hermosa: los niños caminando para llegar a la escolita. Para la película nos sirvió mucho la escuela de una vereda que se llama La Herrera, que le sirvió al director de arte para ambientar la escuela tal como yo



la quería. Grabamos en La Herrera, La Salada, Verdum y en el pueblo de Jardín.

ER: *¿Por qué Jardín?*

CCA: Porque el coproductor español, en el 2001, cuando intentamos rodar, se fue a pasear a Jardín. Yo había estado allí antes pero no me acordaba mucho. Él me dijo: “Carlos, estuve en Jardín, me pareció hermoso, los paisajes, el fenotipo de los campesinos, ¿por qué no vas a hacer casting allá?”. Me gustó; yo hice casting en veintidós municipios de Antioquia, pero Jardín tenía más ventajas. En el 2004, cuando íbamos a rodar, era un municipio que estaba muy bien en cuanto a orden público y tenía la infraestructura para alojar a un equipo de cuarenta personas. Fuimos también a Santo Domingo, San Pedro, Yarumal, Santa Rosa... pero no sé, en Jardín las montañas eran muy hermosas. Mire usted que acaban de rodar *La bruja* allá. Lo bueno para el pueblo es que le queda mucha platica y el alcalde está feliz, los hoteles *full*, pero también es verdad que un rodaje acaba las casas, las matas, además todo el mundo se vuelve artista y las casas se encarecen el triple porque “aquí ya se rodó una película”, pero el paisaje quedó muy bonito en el filme.

El cine independiente en el mundo ya no lo compra nadie si son dramas, a la gente ya no le gusta este tipo de películas, quieren ver comedia, o cine de género o de suspenso, pero drama, no. No, nadie quiere ver ya drama.

ER: *Este éxito y reconocimiento, ¿lo esperabas?*

CCA: No, no, absolutamente. Lo único con lo que yo soñaba era con rodar y olvidarme de ella por el resto de mis días, pues para mí se volvió un karma: en 2008, cuando estuvo lista para rodarse, con la crisis mundial y de los canales de televisión, un socio que nos iba a dar una plata nos dijo que no; entonces nos tuvimos que echar para atrás por segunda vez. En 2009 empezamos a rodar y mi mamá —otra vez ella— dispuso de todo el patrimonio familiar para poderles pagar a los técnicos la última semana: el apartamento,

todo lo que había conseguido en su vida, todo lo consignó el último día; pero yo estaba feliz porque ya podía decir: “Siquiera salí de este karma”. Luego empecé a editarla, pues quería salir rápido de eso, e hice una versión de dos horas y cuarenta y cinco minutos. Alguien la vio y me dijo que estaba muy larga; la bajé entonces a una hora y cuarenta y cinco y me fui para Bogotá. En RCN Cine no estaban muy seguros de la película al principio, pero una vez la vieron les gustó y autorizaron seguir adelante y terminarla. A los dos meses ganó el premio de “Cine en Construcción” en Toulouse: era la segunda vez que una película colombiana ganaba este premio. Luego todo empezó a funcionar; nos dieron un dinero para terminarla, no mucho, me fui a París, y de allí en adelante la película fue una cosa alucinante para mí.

ER: *¿La música fue compuesta para la película, o ya existía?*

CCA: Fíjate que yo no quería música para la película. Cuando la vimos en Toulouse, unos viejitos que habían ido a tres mil festivales me decían: “No music, no music. Si le pones música, la cambias de una película melodramática a psicológica, te tiras en ella”. Sin embargo, Camilo Montilla y Oriol Caro han hecho un trabajo muy profesional, que ha aportado cosas interesantes al filme.

La canción *El camino de la vida* sólo suena dos veces: en el bus, cuando los personajes van para el pueblo, como si fuera música ambiente, y al final, en los créditos; eso lo iba a hacer Juanes, quien iba a componer la canción final, pero él apareció muy tarde, entregándonos una canción que se llama *Mimas y piedras*, muy bonita, pero incluirla costaba mucho dinero porque implicaba tirar de nuevo todas las copias.

ER: *¿Es ésta una película psicológica?*

CCA: Para mí, sí, porque dejó muchas cosas fuera de cuadro. En ella nunca pierdes la mirada del niño; eso me permitió hacer cosas que desde otra mirada no habrían sido muy creíbles. Por ejemplo, la escena del helicóptero es muy con-

vincente desde la mirada del niño, desde otra mirada hubiera sido imposible.

ER: *La edición la hiciste acá, ¿por qué la mezcla en París?*

CCA: Porque el premio “Cine en Construcción” daba varias ayudas, entre ellas terminar la mezcla de audio de la película en un laboratorio que se llama Mactari; y la edición de imagen la hice yo aquí en una PC normal; duré tres meses haciéndola.

ER: *¿Cuánto grabaste?*

CCA: Grabé veinticuatro horas más o menos. Era la tercera película que se rodaba en Colombia con una cámara digital Red One, que tiene una definición muy grande, eso me permitió rodar mucho material; si no hubiera sido así, la película me habría quedado distinta; además, rodamos en formato panorámico, que es el formato más amplio. Técnicamente las películas colombianas ya no tienen ningún problema, van a festivales internacionales y nunca se ha dicho algo sobre este aspecto.

ER: *¿A cuántos festivales se ha invitado la película?*

CCA: Yo diría que a cincuenta o sesenta festivales.

ER: *¿Has asistido a todos?*

CCA: No, ojalá, ya me conocería el mundo; apenas a unos me invitan, a otros no.

ER: *¿Las reacciones en los festivales han sido siempre las mismas?*

CCA: La película es muy conmovedora, sobre todo para los colombianos que viven en otros lugares.

ER: *Me refiero al público que no es colombiano.*

CCA: Muy bien, la reciben bien, a veces no entienden quiénes son la guerrilla y quiénes los paramilitares, pero nunca salen preocupados, precisamente por el tratamiento que le di al tema.

ER: *Esta no es una película comercial, que pasen por televisión...*

CCA: Esto es muy paradójico, porque cuando la vieron por primera vez en RCN dijeron: “Esta es una película de festivales, no va a funcionar

con el público; si hace cien mil espectadores, vamos a hacer una fiesta de por ahí cinco días”. La presentamos en San Sebastián y la gente se paró y la aplaudió cuatro minutos seguidos, y ahí yo pensé: también va a funcionar con el público. El problema del cine colombiano es que parece que se están haciendo unas películas para festivales y otras para un público en general; lo bonito de ésta fue que funcionó en ambos casos. Sin embargo, en algunos festivales no la han premiado porque la ven muy clásica, demasiado poco experimental, poco sofisticada, que arriesga muy poco, o muy sentimental.

ER: *Leí por ahí que se ha vendido a cuarenta países.*

CCA: Se ha vendido a casi veinte países.

ER: *¿Y esto en menos de un año?*

CCA: Sí, todavía le faltan muchos festivales; además está la prensa. *El Espectador* le dedicó toda una primera página, y Oscar Collazos, William Ospina y Plinio Apuleyo escribieron cosas que a mí me parecen alucinantes. En Google no hay una sola crítica mala, es increíble que una película no tenga una sola crítica mala. Sólo se han hecho críticas de los actores, porque algunas personas consideran que la actuación entre los niños no es tan pareja, que de pronto Poca Luz no es tan bueno como el protagonista, que los adultos no están a la altura de los niños, que los fundidos a negros molestan la narración, ese tipo de cosas, que no sé si sean ciertas.

ER: *¿Por qué el apodo Poca Luz?*

CCA: Así se apodaba un compañero del bachillerato del Liceo Antioqueño. En cuanto a los niños, yo creo que también hay que tener suerte con ellos. Busqué mucho a este niño y me demoré un año en encontrarlo. Me fui por todo el Oriente antioqueño buscándolo, pues, según una investigación de la Universidad de Antioquia, allí hay más albinos que en todo el resto de Europa, aunque yo casi no vi. En la vida real, estos niños son desplazados del Oriente antioqueño; tuve suerte al encontrarlos.

ER: *¿Cómo dirigir niños?, no ha de ser una tarea fácil.*

CCA: Más que todo es paciencia, porque ellos se dispersan muy fácilmente; lo único raro que

hice fue que nunca les pasé el guión; ellos nunca lo conocieron; cuando esto sucede, empiezan a armar la historia en la cabeza y obvian cosas, pierden frescura.

ER: *¿Sucede lo mismo con otros directores?*

CCA: No, esto se me ocurrió a mí; lo más bonito es que yo los hice muy amigos, como de verdad son en la película. Me los llevé tres días antes —aunque los niños juegan un partido y ya son amigos—, pues quería que sintieran que en realidad eran amigos y por eso me gastaba tanto dinero los fines de semana llevándolos al campo. Quería además que ellos recordaran su pasado en el campo, porque ya llevaban tres años viviendo en Medellín. Entonces este niño de Jardín lo que hizo fue como devolverlos un poco a su infancia campesina y que se viera real.

ER: *Sé que tienes en marcha un nuevo proyecto...*

CCA: Es una cosa totalmente distinta; de hecho, tengo otro guión que se llama *Los ojos de la paloma*, que voy a reescribir; tal como está ahora, se trata de un secuestrador y un niño que se vuelven amigos en un viaje de aquí a la Costa. De una mis amigos me dijeron: “No más historias de niños, te van a encasillar”. La idea ahora es hacer una película con cuatro historias de amor que suceden en una noche en Medellín, el Día de Madres. Es como un pasado que se instala en el presente de los personajes y no los deja avanzar a otras cosas. El guión se titula *Eso que llaman amor*.

ER: *¿Un pasado violento?*

CCA: No; unos sí, otros no. Una es la historia de una pareja de ancianos. La señora va al cementerio el Día de Madres para visitar a su hijo muerto, y como lo van a tumbar, ella se tiene que llevar los restos para la casa. El Día de Madres, que es de celebración, termina volviendo a ese pasado con el padrastro, y la mujer acaba echándolo y quedándose con los restos del hijo; la otra es la historia de la hija de este padrastro, que es una chica prepago y quiere irse para España, pues quiere dejar esa profesión y reunirse con su hija; finalmente la deja el avión, pero le hace un servicio a un japonés porque necesita un dinero a último momento. La tercera historia

es la de dos trabajadores, uno de los cuales va a tener su primogénito y tiene un accidente esa noche; y la última es la de dos “estatuas” humanas, una de ellas se va con una *pelada* y la acompaña hasta su residencia porque la quiere conquistar, y a medida que se van quitando los disfraces se van decepcionando el uno del otro. Son muchos personajes, todo sucede en una noche.

ER: *¿Hace cuánto venías trabajando este guión?*

CCA: Hace cinco años lo estaba escribiendo; la película está en preproducción, y ya empezamos casting.

ER: *¿Ya no tenés problemas de plata!*

CCA: Almodóvar dice una frase, que espero no sea otro karma: “Más difícil que la primera película es hacer la segunda”. Ahora tengo más facilidades, sin duda, por el éxito que ha tenido mi ópera prima.

ER: *¿Para cuándo estará lista?*

CCA: Para el primer trimestre de 2012, si todo va bien, o, como dice mi abuela, “si Dios quiere”.

Cuando la película no avanzaba, mi abuelita, cada que yo me levantaba, me decía: “Bueno, mijo, yo sabía que ésa no era su profesión, dedíquese a otra cosa”. Hasta hace un año me decía así, pero en serio, no charlando. A mi madre, sobre todo, le causan mucha impresión no los premios, sino los viajes. He ido a Perú y Puerto Rico y voy para Costa Rica, El Salvador, Santo Domingo, y de ahí para Japón. Y eso que no he podido ir a todos los festivales, porque también me han invitado a Estocolmo, a Rusia.

ER: *¿Cuántas cámaras usaste en Los colores de la montaña?*

CCA: Una.

ER: *¿Cuál es la película iraní que tanto tuvo que ver con la motivación de la tuya?*

CCA: Un amigo que leyó el guión me dijo: “*home*, esa montañerada, ¿qué?, Vos no sos campesino, ¿por qué estás escribiendo películas de ésas...?”. Yo no quería hacer eso, por supuesto, y un día fui al Colombo Americano y presté todas las películas de Abbas Kiarostami. Una

de sus películas se llama *Dónde está la casa de mi amigo*, que es la historia de un niño que se lleva el cuaderno de su amiguito; la primera escena es un regaño a un alumno porque no hizo la tarea, entonces él cae en la cuenta de que si el amiguito no la hace, le van a pegar el regaño más grande. Al día siguiente él va a devolverle el cuaderno a su amigo. Ahí hay una cosa relevante del cine iraní, y es la importancia de los objetos; en el cine colombiano —ya lo decían Luis Alberto Álvarez y Víctor Gaviria en su ensayo *Las latas en el fondo del río*— los objetos no existen, en cambio en el cine iraní sí. Son los zapatos en *Los niños del cielo*, y en este caso es el cuaderno del amiguito: alrededor de una cosa tan sencilla como un objeto crean una trama.

Entonces yo vi esa película, se trata de un cineasta que está haciendo una película con actores no profesionales y ellos se enamoran fuera de cámaras. Cuando empiezan a filmar hay una escena de amor y ella no le contesta al personaje como si fuera en la vida real porque están disgustados, y el director: “¿Pero qué es lo que pasa?, la escena es así, tú tienes que contestarle”. Trasladan a la película su situación personal, era muy bonito porque era un plano largo en el que ella recogía una matera para la ambientación. Yo vi la película y dije: “esto es lo que yo quiero”. Kiarostami es un genio, un maestro, de esos maestros que quién sabe qué cosas disparan.

El cine se vuelve también como el arte contemporáneo; por ejemplo, vi una película que estaba compitiendo con la mía en San Sebastián, muy bonita además, una historia muy hermosa: eran tres obreros que vivían al lado de una refinería de petróleo, en unos tubos enormes donde se transporta el petróleo. Cada uno vivía en un tubo de esos, e incluso dos vivían en un mismo tubo. Había una escena en la que uno de ellos, que trabajaba en la refinería —el otro *destaquiaba* inodoros y el otro era taxista—, sube a la terraza, prende un cigarrillo, y yo dije: “el director va a cortar”; pues no, el personaje prendió el cigarrillo, se lo fumó todo, una escena de doce minutos fumándose un cigarrillo en una terraza.

ER: ¿Qué cine te gusta?

CCA: Me gusta mucho el cine del inglés Ken

Loach; es un cine muy social. También los hermanos Dardene, y el cine iraní me gusta mucho. La película mía es un homenaje a *Adiós a los niños* de Luis Malle. Pero sabes, yo no soy tan cinéfilo como mis amigos Carlos Henao o Santiago Andrés Gómez, por ejemplo, que se conocen toda la historia del cine de adelante para atrás y de atrás para adelante. A veces pienso que para el cine colombiano, lleno a toda hora de homenajes a grandes cineastas, esto en vez de ser bueno ha sido malo, lo limita; aunque, bueno, también hay cineastas como Scorsese, que conocen toda la historia del cine en todo el mundo y son extraordinarios.

Entonces no sé, a veces pienso que me interesa más la poesía, la literatura, la música; no soy tan cinéfilo, y ésa es una carencia mía, debería ver más cine, pero en ocasiones me gustan más otras cosas.

ER: Los colores de la montaña *ha sido de todas maneras una película exitosa*.

CCA: En la presentación en teatros nos fue muy bien, pero la piratería nos quitó mucho público; si yo fuera sólo director no me importaría, pues me interesa que la vea todo el mundo, pero como yo todavía tengo una partecita ahí... pero igual, hasta ahora la han visto casi cuatrocientos mil espectadores, algo alucinante.

ER: *Falta la taquilla extranjera*.

CCA: Sí, pero las películas recuperan su plata en el país de origen, a no ser que sea Hollywood.

ER: *Pero se ha distribuido en veinte países, ¿eso no influye?*

CCA: No, pues imagínate que en España tuvo entre 12.000 y 15.000 espectadores, cuando en general a una película que le vaya muy bien alcanza los 40.000 o 60.000 espectadores; estamos hablando de cine independiente. Una película que haga 50.000 espectadores, te están llamando todos los días a preguntarte cuándo haces la próxima.

El cine independiente en el mundo ya no lo compra nadie si son dramas, a la gente ya no le gusta este tipo de películas, quieren ver comedia, o cine de género o de suspenso, pero drama, no. No, nadie quiere ver ya drama.

Medellín, 1º de agosto de 2011 ■