



SERGIO CABRERA CARDENAS

JOIMER EDGAR ROBAYO RODRÍGUEZ

"Agradezco la oportunidad que me ha dado el Ministerio de Cultura y en particular el Programa Nacional de Estímulos para narrar la vida y obra del maestro Sergio Cabrera a quien doy mis más sinceros agradecimientos por su gran disposición para llevar a cabo la investigación que soporta este libro.

Dedico este logro a mis hijas: Paula Alejandra Robayo Támara y Nathalie Robayo Rojas".

JOIMER EDGAR ROBAYO

INVESTIGACIÓN Y TEXTOS

JOIMER EDGAR ROBAYO RODRÍGUEZ

Bogotá, 1967. Psicólogo y Magister en Sociología, ambos de la Universidad Nacional de Colombia, Doctorando en Sociología y Antropología de la Universidad Complutense de Madrid. Con una trayectoria intelectual y académica orientada a la historia de la cultura y del conocimiento desde una perspectiva social; de manera más reciente, dedicado a la constitución de las representaciones sociales y los imaginarios de colectividad en Colombia y Latinoamérica.

Profesor universitario por 24 años continuados en cátedras de historia de la cultura y de la ciencia, con un trabajo específico en el campo de la Comunicación Social y Periodismo, en los escenarios de la Psicología de la Comunicación y la Sociología de los Medios. Allí mismo, con un vínculo cercano con la metodología de la investigación desde una perspectiva complementaria de los métodos y las técnicas de investigación, con especial atención a las problemáticas culturales y de emergencia de nuevas narrativas y discursos acerca de la equidad, la inclusión social y la autonomía como base para el trabajo en una ciudadanía contemporánea.

Como parte de la producción académica reciente encontramos: (i) "La influencia de Zygmunt Bauman en el pensamiento social contemporáneo" (2019) Revista Signo y Pensamiento, Universidad externado de Colombia. (ii) "La corrida de toros en Colombia, 300 años de permanencia: relaciones sociales y estamentales en el mantenimiento y cambio de un orden social", Congreso Internacional de Historia, Patrimonio y Museos, Santa Marta, 2018. (iii) Metodología de la investigación, libro para docentes y estudiantes. última actualización mayo de 2017, (iv) "Actitudes, creencias y prácticas en torno a la salud visual y ocular: Investigación realizada en 10 regiones colombianas" (libro), Universidad Santo Tomás-Instituto Nacional para Ciegos (INCI), Bogotá, 2010. (v) "La ciudad educadora. apuntes para una reflexión sobre la ciudad". Revista cuadernos de sociología, n° 41, enero-julio de 2007, (vi) "Niños, niñas, jóvenes y televisión: cómo armar el rompecabezas?" (libro), Universidad Central, Facultad de Comunicación Social y Periodismo - Comisión Nacional de Televisión, Bogotá, 2007, (vii) "La construcción cultural en la relación Escuela-Ciudad-Escuela: una experiencia desde la cátedra de pedagogía, en la localidad de suba", en: "Travesías y sentidos locales, memorias de maestros y maestras", Bogotá, SED-IDEP, 2005. (viii) "La televisión en la familia y la familia en la televisión", Fundación Universitaria los Libertadores - Comisión Nacional de Televisión, Bogotá, 2006.

Ministerio de Cultura

Angélica Mayolo Obregón
MINISTRA DE CULTURA

Adriana Padilla Leal
**VICEMINISTRA DE LA CREATIVIDAD
Y LA ECONOMÍA NARANJA**

José Ignacio Argote López
VICEMINISTRO DE FOMENTO Y PATRIMONIO

Claudia Álvarez Benítez
SECRETARÍA GENERAL

Nidia Neira Sosa
**COORDINADORA GRUPO DE FOMENTO Y ESTÍMULOS
A LA CREACIÓN, A LA INVESTIGACIÓN Y A LA
ACTIVIDAD ARTÍSTICA Y CULTURAL**

Joimer Edgar Robayo Rodríguez
TEXTOS E INVESTIGACIÓN

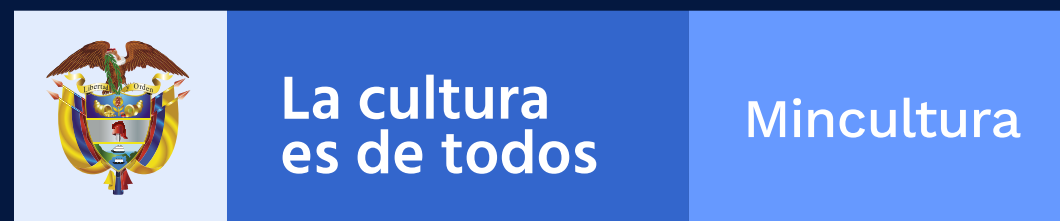
Telecafé
lha.publicidad@gmail.com
DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN

ISBN: 978-958-753-423-8
Bogotá, 2019
Ministerio de Cultura
Programa Nacional de Estímulos
Premio Nacional de Vida y Obra 2019

REPÚBLICA DE COLOMBIA MINISTERIO DE CULTURA

Carrera 8 No 8 - 55
Teléfono (571) 3424100
Bogotá D.C.
servicioalcliente@mincultura.gov.co
www.mincultura.gov.co
Copyright Ministerio de Cultura, 2019

El Premio Nacional de Vida y Obra, del Ministerio de Cultura, fue creado en el 2002 y representa el máximo reconocimiento a la labor de aquellos creadores, investigadores o gestores culturales colombianos, cuyo trabajo haya sobresalido en alguna de las expresiones culturales, en los ámbitos local, nacional e internacional y, en ese sentido, haya contribuido de manera significativa al legado y enriquecimiento de los valores artísticos, culturales y patrimoniales de nuestro país.



CONTENIDO

ORIGEN E INFLUENCIA DE LA OBRA DEL MAESTRO SERGIO CABRERA

8

Antecedentes en la cinematografía colombiana y la presencia de la obra de Sergio Cabrera como factor clave en una transición hacia la proyección de un cine nacional

10

Los temas muy sociales, como un factor clave en los aportes culturales de la producción de Sergio Cabrera

20

Procesos creativos

22

Otros escenarios de influencia: pensamiento político y social

25

LA NARRACIÓN DE LA VIDA Y OBRA DEL MAESTRO SERGIO CABRERA CÁRDENAS

28

MIRANDO LA PRODUCCIÓN DEL MAESTRO SERGIO CABRERA

74

CRONOLOGÍA

86

Principales premios y reconocimientos

90

Referencias

93

ORIGEN E INFLUENCIA DE LA OBRA DEL MAESTRO SERGIO CABRERA

La indagación sobre esta vida y obra nos ha llevado a la búsqueda de referentes vinculados a los aportes culturales y artísticos; vamos a empezar aquí por los más importantes publicados hasta la fecha, contenidos en fuentes secundarias: libros, publicaciones seriadas, prensa y medios audiovisuales. De esta manera se está abordando la narrativa desde la perspectiva de lo hablado acerca del maestro Sergio Cabrera, a través de un breve estado del arte, contenidas en compendios y estudios previos sobre el mundo artístico, las referencias a la producción en el campo documental, de la obra cinematográfica y el aporte cultural desarrollado, todo lo cual ha tenido influencia en su vida y lo vemos reflejado en la producción cinematográfica y en los distintos elementos que componen su propia vida.

La vida de Sergio Cabrera podríamos verla en retrospectiva como una historia que puede ser narrada en distintos tiempos; así, comenzaríamos por retomar sus raíces familiares, los tránsitos que tuvo de adolescente entre una cultura y sociedad colombiana a verse en la China revolucionaria de los años sesenta del siglo XX; allí, vemos presentes los aprendizajes y las experiencias que fueron forjando un pensamiento temprano hacia el arte en los sentidos conceptual y práctico. Igualmente ha acompañado este recorrido vital una visión del mundo en la que el compromiso con ideales sociales se convirtieron en eje central de los temas de su interés, lo que a la postre dio como resultado la inquietud por comunicar a los demás las relaciones cambiantes de un mundo convulsionado, desigual a la vez que amplio en posibilidades estéticas.

Este deseo, ha acompañado al joven, al hombre y al maestro para convertirse en un gestor y hacedor de visiones e historias que han permeado el sentir de diversas audiencias, con la gran importancia de haber consolidado también otra manera de ver al país a través de su gente, las luchas que se ejercen a diario, en palabras suyas “esas pequeñas revoluciones” que generan cambios, inquietudes y preguntas que permanecen en el tiempo.



Antecedentes en la cinematografía colombiana y la presencia de la obra de Sergio Cabrera como factor clave en una transición hacia la proyección de un cine nacional

En todo este panorama del desarrollo de la obra de Sergio Cabrera, que parte de la década de los 70 del siglo XX con la dirección de sus primeros cortometrajes, se iba a gestar un cambio paulatino en la cinematografía colombiana tanto a nivel de sus metodologías de trabajo en los guiones, como en los procedimientos para realizar las producciones finales. Esto tiene también como escenario importante, la creación por parte del estado colombiano de Focine en 1978, que buscaba un mayor desarrollo de la industria cinematográfica local; de esta manera, entre 1978 y 1992 esta entidad produjo 45 largometrajes, 84 medimetrajes y 64 documentales (Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano: 2012).

Entre esta producción se destaca, a nivel de las primeras influencias nacionales que tuvieron incidencia en el maestro Sergio Cabrera, en primer lugar la figura de Francisco Norden,

(...) Norden realizó *Camilo el cura guerrillero* (1974), un análisis periodístico con testimonios de distintas personalidades que conocieron a Camilo desde su niñez hasta su incorporación a la guerrilla; *Se llamaría Colombia* (1975), premio Pirineo de Plata en el VI Festival Internacional de Tarbes Pyrenées (Francia); y *I Villagi* (1975), producido por la televisión italiana como parte de una serie de seis episodios rodados en varios continentes, sobre la Federación Shuar (Los Jívaros) en la provincia Morona Santiago en la selva ecuatoriana. Luego realizó otros cortometrajes como *Sierra de la Macarena* (1976), *Arte Tayrona* (1977), *Fósiles de Villa de Leyva* (1978), *Ciudad perdida* (1979), *Hoy conocí a Bolívar* (1981), basado en el relato *El último rostro* del escritor Álvaro Mutis y dos películas de una hora para la televisión europea. En 1984 Norden estrenó *Cóndores no entierran todos los días*, largometraje de ficción basado en la novela del mismo nombre, del escritor Gustavo Álvarez Gardeazábal (Banrepcultural. S.f)

La siguiente vertiente de influencia en la concepción de un nuevo cine y de la manera de hacer producción la encontramos en Luís Alfredo Sánchez (1941), periodista, escritor y director de cine oriundo del Valle del Cauca, quien con su amplia formación intelectual, política y cultural va a marcar toda una época de producción documental y cinematográfica colombiana con temas sociales, políticos y de polémica, que muestran la realidad que cotidianamente no circula en los medios de información.

Esta forma de hacer cine, dejando al espectador los elementos de juicio sobre los asuntos políticos, económicos e ideológicos, permitieron que los asistentes y la naciente audiencia del nuevo cine, ahondaran en las problemáticas que tales situaciones planteaban a través de diálogos que se iban presentando en distintos espacios de la vida nacional. Otros

Invitación al estreno de
DIARIO DE VIAJE



temas relacionados con la importancia de la vida afectiva, desde una perspectiva más incluyente fueron tomando fuerza a través de películas cada vez mejor elaboradas, es el caso de *"Aura o las Violetas"*, originaria del escritor José María Vargas Vila (1860-1933), la cual fue llevada nuevamente al cine en 1974, para dar cuenta de un largometraje, en el que se estaba mostrando de otra manera elementos de un costumbrismo propio del siglo XIX, donde el tema central es el amor de una mujer y sus dilemas ante las imposiciones familiares y sociales; esta, a diferencia de los 18 minutos sin voces de la versión de 1924, va perfilando en la audiencia elementos críticos, sutiles, a la vez que va construyendo la comprensión de lo dramático acerca de aspectos de gran importancia en la vida cotidiana de nuestro entorno colombiano.

Igualmente las producciones de cine generadas en Colombia en este periodo empiezan a circular con mayor rapidez y efectividad en el resto del país (PFC, 2012) y algunas comienzan a ser vistas en el contexto latinoamericano, en el que por oposición al dominio del cine comercial predominante hasta entonces, emergiera el cine de autor, más centrado en los contenidos y en la narrativa de historias locales, para ir creando una audiencia que aceptara con mayor agrado y conocimiento el cine colombiano. Este giro es tal vez el más importante a juicio de muchos expertos e historiadores del cine nacional, entre ellos Hernando Martínez Pardo (Univalle, 2012); se trata del influjo en los años 80, que tuvo que ver con la mayor atención y fuerza en lo que quería comunicar el director a su audiencia, su visión del mundo, la interpretación de fenómenos y hechos sociales que la gente quería ver representada en la pantalla gigante y escucharla de los actores

Es de anotar que la trayectoria amplia del maestro Sergio Cabrera, como director de cine, guionista y productor colombiano, abarca un espectro amplio de realizaciones destacadas, las cuales tienen un momento importante hacia el año 1977, con la dirección de sus



Rodaje de
PADRE POR ACCIDENTE.1981

primeras producciones de corta duración, en las que “dirigió sus primeros cortometrajes, trabajó como director de fotografía y durante la década de los 80, fue director de alrededor de 500 comerciales, varios de los cuales se encuentran dentro de los más valorados en Colombia” (Proimágenes, s.f).

A este paso y en medio de la crisis económica que vivían los productores de cine colombiano de mediados de los años 80, le siguió también la realización de un poco más de 90 medimetrajes patrocinados por el Estado, luego de la obligada condonación de deudas adquiridas con Focine por parte de la mayoría de productores; estos, contaron con la televisión como su escenario de difusión y los temas de mayor circulación tenían que ver con los aspectos más sociales de lo que estaba ocurriendo en el país, las situaciones de violencia en los hogares de las distintas regiones, la participación de los jóvenes en conflictos bélicos más allá de las fronteras y muchos otros que se constituyeron en parte importante de las temáticas abordadas por este cine, que ocasionó la llegada de una nueva generación de directores, productores y actores.

Es en este momento histórico de gran convulsión política en que cercanamente han tenido lugar los eventos del palacio de justicia y la catástrofe de Armero, entre el seis y el 13 de noviembre de 1985; en estos momentos, se están poniendo en escena otras narrativas en las que ya no se quiere tener un lugar privilegiado a la militancia política, se busca en los fenómenos estético expresivos una salida a estas presiones sociales, tratando temas que le den esperanza a una sociedad local y pongan en escena otros temas acerca de personajes que contribuyan de manera positiva a la recreación de situaciones y problemas vinculados a pequeños grupos poblacionales locales, al representar el valor de asuntos como el trabajo, la bondad, la comprensión del otro, el respeto por la naturaleza y la justicia como un bien común.

Si bien la mayoría de los cineastas locales no consideraban a la televisión como un escenario idóneo para desarrollar su trabajo, poco a poco la presión de lo mediático fue haciendo girar la mirada en sus intereses y empezó a presentarse un fenómeno de producción con características intermedias, en lo que denominaríamos el nacimiento de un cine televisado, en la nueva escenificación mediática cuyo entorno empezó a jugar un papel central el trabajo de otro tipo de directores como Francesco Rosi (1922-2015), al poner en escena obras literarias reconocidas, como en el caso de “Crónica de Una Muerte anunciada” del acervo de Gabriel García Márquez (1927-2014); la película fue realizada en 1987 entre Italia, Francia y Colombia y entre muchas otras marcaron el inicio de coproducciones con las que se empezaron a tejer lazos de cooperación en la producción fílmica con otros países no solo a nivel de Latinoamérica sino del resto del mundo.

Es en este ambiente entrecruzado, sumamente tenso política y socialmente, es que se genera el proyecto cinematográfico de Sergio Cabrera “Técnicas de duelo”, del guion de Humberto Dorado, en que se representa, según el mismo Sergio Cabrera “la inutilidad de la violencia, la intolerancia retrata muy bien al país” (Cine más: 2015). Se trata de fondo indudablemente, de la lucha tradicional entre fracciones tradicionales de liberales y conservadores, vista esta vez desde un teatro de lo absurdo, en el que una excusa es el amor hacia una mujer, pero allí siempre está presente una lucha de lo político que no se resuelve por la vía armada.

Cuatro años antes, Sergio Cabrera había estrenado su ópera prima *Técnicas de duelo* (1989) y había logrado grandes elogios de la crítica especializada y algunos premios, pero solo unos modestos 18.000 espectadores. A punto había estado de abandonar su carrera cinematográfica. Pero, fiel a su espíritu oriental, decidió insistir y la nueva película se convertiría en todo un fenómeno de crítica y de taquilla. En los primeros días de 1994, el periodista Mauricio Silva la reseñó en el diario El Tiempo: “Un saludable alboroto nacionalista cultural que va en camino de romper los récords de taquilla de producción nacional alguna; y que acaba de llegar a la sorprendente cifra de los 750 mil espectadores en tan solo 35 días”. Esa cifra fue creciendo y hoy el dato oficial habla de un millón y seiscientos mil



Junto a Humberto Dorado, en la
producción de la película
“Técnicas de duelo”

colombianos y colombianas que se dejaron seducir por esa lección de dignidad que es en definitiva *La Estrategia del Caracol*, una película que, parafraseando lo que dice uno de sus personajes, retrata “*la injusticia de la justicia*”. (Forero & Jardim, 2018)

Se trata también de mostrar otras miradas de mujeres y hombres en Colombia, que van a poner en evidencia las historias comunes desde otros ángulos, tales como las mujeres que luchan desde un anonimato para generar esperanza a una sociedad que la ha perdido de manos de la violencia política y armada. Así, se empieza a poner en la escena cinematográfica cuadros de la vida cotidiana a través de personajes que encarnan cualidades y valores que circulan a diario en sujetos anónimos. Todo ello va a dar cuenta de la expansión de ideas vinculadas al arte, la valoración de las distintas manifestaciones culturales regionales, dándole lugar al documental como un escenario muy favorable en este propósito e incluyendo más escenarios de la provincia colombiana.

De esta manera, también en el trabajo intelectual de producción de libretos y realizaciones incluyentes, encontramos la naciente obra de Sergio Cabrera en la que cobra presencia el aporte de la literatura como un eje principal, como es el caso de obras de los escritores Álvaro Mutis y Santiago Gamboa, que al ser involucradas en sus producciones e imbricadas en contenidos que proponían nuevos diálogos, paulatinamente le fueron dando a sus películas un reconocimiento internacional.

MOMENTOS DESTACADOS EN LA PRODUCCIÓN CULTURAL

Este recorrido de gran trabajo y dedicación ha ido gestando frutos importantes los cuales han tenido también momentos difíciles como relata el mismo autor, cuando se refiere a las ideas que surgieron con mucha fuerza y luego, para tomar forma tardaron tiempo y hasta sobrevivieron a dificultades en las que se abandonó momentáneamente el trabajo.

La temática misma planteada en esta importante obra del maestro Sergio Cabrera, pone de relieve también sus ideales originarios acerca de la necesidad de un cambio social, el cual ya no está necesariamente condicionado a la lucha armada, sino a la solidaridad, a la comprensión con el otro que demanda constantes esfuerzos para lograr la convivencia aun con las profundas diferencias que encontramos en la cotidianidad.

En otros momentos, como en la década de los 90 del siglo XX, la percepción del cine colombiano ha estado marcada por fracasos en muchos proyectos, la ausencia de apoyo de diversas entidades y la débil construcción de una audiencia cinematográfica local que apoye las producciones nacionales. En este panorama surgió también la figura de Sergio Cabrera, quien primero se ganó un reconocimiento a nivel internacional con su participación en festivales y posteriormente empezó a atraer un público local con una propuesta distinta.

Que el cine colombiano no existe, es una frase acuñada desde hace varios años. A pesar de los intentos aislados de un grupo pequeño de directores, a lo largo del tiempo el cine nacional no ha sido capaz de reunir un mínimo de seguidores que declare su supervivencia, pues no ha logrado gustar en el país ni en el exterior. Por eso, que un director co-



Sergio Cabrera,
primeras producciones

lombiano se convierta de la noche a la mañana en la sensación de los festivales de cine europeos, no deja de llamar por igual la atención de optimistas y fatalistas del séptimo arte en el país (Semana, 1994)

Esta llegada a los festivales y reconocimientos internacionales no ha resultado como producto de situaciones aisladas, tienen que ver con una orientación en su trabajo hacia los temas trascendentales del país, en el marco de vivencias propias y compartidas, entre las que se integran indudablemente lo vivido en China, su paso por la guerrilla y la sensibilidad que se refleja en cada uno de los trabajos que ha realizado en este primer periodo de su producción cinematográfica. Entonces, estamos hablando del joven director que en los contenidos escenificados fue mostrando su producción cinematográfica, al igual que la realización de otros productos como los comerciales de televisión en los años 90, a través de los cuales muestra una perspectiva que toca de manera trascendental lo social y lo cotidiano, dando lugar a una visión crítica de parte de la audiencia, acerca de cómo se están instalando imaginarios sobre las mujeres y los hombres, el papel de las costumbres, la forma como interpretan los agentes sociales el poder de las instituciones y cómo resuelven los conflictos resultantes entre las diferenciaciones socio económicas y socio culturales.

Las filas y filas de colombianos del común en los teatros, fue la señal más contundente de que algo nuevo estaba pasando en el cine colombiano. Era el estreno de *La Estrategia del Caracol* (1993), la película más importante del director Sergio Cabrera, y el inicio de una nueva etapa en la cinematografía nacional, pues hasta ese momento las películas estadounidenses dominaban las pantallas y el cine nacional vivía de un pasado lejano (Forero & Jardim, 2018)

Han sido muchos los reconocimientos que se le han otorgado al trabajo cinematográfico de Sergio Cabrera, especialmente en el plano internacional, lo cual da cuenta de la difusión que ha tenido su trabajo y el impacto en diversos públicos que ha visto en su producción un trabajo que aporta a la comprensión de problemas que desde Colombia están interpelando a la sociedad actual.

Con ocasión de la realización de un importante evento en el año 2016, la Filmoteca de Cataluña aprovechó para hacer un homenaje en retrospectiva sobre la obra cinematográfica de Sergio Cabrea,

En su 13ª edición, el Festival de Cine Colombiano de Barcelona: La Diáspora, ha querido rendirle un sentido Homenaje a Sergio Cabrera, reconocido como uno de los mejores directores de cine colombiano de los últimos tiempos. Entre otros, fue uno de los tres directores de la serie de la televisión española: Cuéntame cómo pasó (España, 2004-2008), la serie española más premiada hasta la actualidad y de la memorable película "La Estrategia del Caracol". El Homenaje que consistirá en una retrospectiva de su obra, contará con 13 proyecciones de sus mejores películas, una Mesa redonda Colombia: ¡Fútbol, Paz... pasión! En la que participan Sergio Cabrera director de cine colombiano y Yesid Arteta investigador sobre temas de paz y conflicto y una copa de cava en su honor (13a Diáspora: 2016)

Las nuevas luchas sociales que ha planteado Sergio Cabrera en su trabajo cinematográfico tienen que ver también con la consolidación de un campo en el que existen múltiples tensiones e inestabilidades puestas en su producción, en el que los cambios se han presentado de manera cada vez más continua, al igual que la configuración de una audiencia más cualificada ha forzado otras transformaciones, algunas a favor de ciertas tradiciones, pero en general en función del cambio en el tratamiento de las temáticas, el empleo de escenarios, el uso de la tecnología en función de otras miradas; en todo caso, la orientación del



Artículo de el periódico El Tiempo que dio origen al guion de LA ESTRATEGIA DEL CARACOL

director sigue siendo clave en la construcción de estas formas de narrar en el audiovisual y como menciona el guionista y actor Humberto Dorado: “Sergio es grande, tiene todo lo de la cultura oriental en su manera de hacer”. El historiador español José María Caparrós cuenta en su libro *El cine de nuestros días* que Cabrera tiene un “singular estilo de experimentación y vanguardismo creador (...)”. En su simbología crítica, investiga el tema de la memoria individual y colectiva, o la verdad histórica, recordándonos un tanto al magistral *Rashomon* de Kurosawa.” (Forero & Jardim, 2019)

Es de destacar que la producción televisiva ocupa un lugar muy importante en el acervo creativo de Sergio Cabrera, como quiera que novelas como *Escalona*, puesta en vivo en 1991, escrita por Bernardo Romero Pereiro y Daniel Samper Pizano, trata de manera muy artística la vida del maestro Rafael Escalona, en esa relación entre el caribe colombiano y las distintas regiones del país, las cuales marcaron también un cambio que tuvo ascenso en los inicios de la década de los 90 a través de la Constitución Política de Colombia, en especial en el papel central de las consideraciones acerca de la inclusión, el respeto a las diferencias y la importancia de la ciudadanía como factor central de la conformación de un nuevo sujeto de derechos.

En este importante momento se gestó el trabajo cinematográfico acerca del desarrollo del proceso independentista, que lo llevara a cabo sobre la base de 100 capítulos en la producción “*La Pola*” que fue realizada en el año 2010 y programada en televisión en el 2011; allí se pone de relieve otro ángulo de la narrativa que ha contado el proceso emancipatorio, también a propósito de la conmemoración de los 200 años de estas gestas libertarias, en las que la mujer emerge como figura central de luchas que dieron forma a la primigenia nación colombiana, sin desconocer las grandes tensiones políticas, económicas y culturales allí presentes.

De esta manera, Sergio Cabrera ha puesto en escena un relato muchas veces contado, pero esta vez desde otros planos, narrado a través de los actores excluidos regularmente en los relatos tradicionales. Otro momento importante en este proceso lo ha constituido la producción “*El doctor Mata*”, que fuera puesta en la televisión en el año 2012, partiendo de una semblanza de los años 40 del siglo XX colombiano y los sucesos que desencadenaron lo que conocemos como “*El Bogotazo*” ocurridos el nueve de abril de 1948.

Esta historia está basada en la vida de Buenaventura Nepomuceno Matallana, un maestro del derecho penal y de la mentira, que sin ni siquiera haberse graduado de bachiller, logró convencer a toda una ciudad de que era abogado titulado. Con su manera de ser, siempre amable y audaz, logró conquistar la confianza de sus clientes, para después asesinarlos y quedarse con sus propiedades, sin levantar sospechas, convirtiéndose en el primer asesino en serie del que se tuvo noticia en Colombia (Vanguardia, 2014).

En el año 2017, con la realización de la producción televisiva “*Garzón vive*”, se ha puesto en escena la importancia de la vida y pensamiento de Jaime Garzón, a los 18 años de su asesinato; su realización, se ha centrado en aspectos que hicieron de Garzón un hombre de principios, con compromiso muy social y una coherencia que le permitió dialogar con actores

muy importantes de la vida nacional, entre ellos quienes simpatizaban con su pensamiento y quienes eran fuertes y acérrimos contradictores. Por cada una de estos proyectos televisivos, Sergio Cabrera recibió el premio a Mejor Director y, en su conjunto, las cuatro series recibieron alrededor de 39 premios nacionales. Se podría decir, sin lugar a dudas, que se trata de uno de los mejores directores que ha tenido la televisión colombiana en toda su historia



La Pola en escena con Ana María Estupiñán y Julian Arango

Los temas muy sociales, como un factor clave en los aportes culturales de la producción de Sergio Cabrera

Existe una declaratoria de principios en el trabajo de Sergio Cabrera, que parte de sus propias concepciones de vida, en las que es necesario un compromiso de parte de quien trabaja en este medio y en general en el mundo del arte, pues el artista y la producción artística reflejan una realidad que al criticarla, sustentarla o proponerla; de esta manera, el arte y en particular la producción cinematográfica no son totalmente neutrales en el sentido valorativo del término. Sergio Cabrera nos dice que el cine tiene una función social muy importante, en la que existe una responsabilidad cuando se hace una película o un corto, allí el director está transmitiendo un mensaje, inclusive si no se quiere transmitir mensaje; se está enviando un mensaje en sí mismo. Se trata de ejercer influencia en la audiencia a través de una elaboración previa, una conceptualización que luego es puesta en escena bajo una temática general, con tópicos muy puntuales que ha tocado Sergio Cabrera, como la sociedad capitalista que se presenta muy injusta, sin desconocer los grandes problemas de otro tipo de sociedades como la socialista.

Se trata de la producción del arte sobre la base de un compromiso social, en el que los problemas que circulan a diario no son ajenos al hombre creativo que genera una obra cinematográfica, que está pensando también en un estilo comunicativo a través del cual se logre ser entendido, a la vez que interpele el pensamiento de su audiencia, para que asuma una posición frente a lo que se está tratando y no simplemente se deslumbre ante la cantidad de efectos que se pueden generar en la realización de una película, sino que vaya encontrando un hilo conductor, un camino que le lleve a descubrir otras versiones de la misma realidad y por lo tanto a cuestionarse, interpelarse en ella.

Acerca de la película *Ilona llega con la lluvia*, Álvaro Mutis le hace la siguiente reflexión a Miguel Ángel Villena, "Ay del escritor que busque su novela en una adaptación al cine. No la encontrará jamás. Son sistemas distintos, lenguajes diversos. Hay que buscar la película y no la novela dentro de la película. Pero el esfuerzo vale la pena porque me ha encantado la versión cinematográfica de *Ilona*". Con estas opiniones tan rotundas se manifestó ayer el escritor colombiano Álvaro Mutis, que celebró con alegría la versión que el director Sergio Cabrera ha realizado de una de sus novelas más famosas. (...) La emoción embargó a Álvaro Mutis la primera vez que vio la película. Incluso derramó alguna lágrima, según confesó ayer desde Turín a un grupo de periodistas españoles (El País 1997)

Rodaje de *ILONA LLEGA CON LA LLUVIA* Margarita Rosa de Francisco y Humberto Dorado





Con el escritor Alvaro Mutis

Procesos creativos

“Cuando uno lee se vuelve director” (Sergio Cabrera)

En el mundo del arte, del que habla Sergio Cabrera, se recrean las emociones, las tensiones como parte del mundo de las vivencias de las personas que resultan constituyendo la escena central de lo que está apareciendo allí y por lo mismo no es nunca totalmente irreal, lo que llamamos ficción es una parte integral de nuestra carga sociocultural que se representa a través de personajes, situaciones, problemas y dramas, que Sergio Cabrera refiere como, *“el arte es aquello que se ocupa de explorar las formas de lo que aun no tiene forma, de lo que aún no existe”*; De esta manera, en la obra de Sergio Cabrera se trata del deseo de utilizar los conocimientos propios del ejercicio de la dirección cinematográfica para transmitir ideas que ayuden a crear tolerancia, justicia, autoestima y ayuden a generar emociones positivas, o también negativas, porque, según él mismo, una de las cosas hermosas del arte, es que este le enseña a uno a conducir las emociones y los sentimientos hacia algún propósito específico; entonces, no hay necesidad de asesinar a alguien para vengarse, el espectador puede sentir en una película las emociones de la venganza, o aquellas relacionadas con la tolerancia, el rencor o del amor.

Esas emociones que se generan artificialmente a través de una película, un cuadro o una novela, le enseñan a las personas a vivir en sociedad; Según Sergio, es una especie de gimnasio de las emociones, al que uno entra cuando ve cine o cuando lee, y sentir esas emociones hace que la gente se fortalezca, se purifique, lo cual constituye una parte trascendental de cuando se trabaja en el mundo del arte, porque hay que explorar, hay que buscar. “Alain Badiou, filósofo francés, explica con mucha claridad que el arte es explorar lo que todavía no existe a diferencia de los científicos, de los técnicos, de los ingenieros que lo que hacen es trabajar sobre cosas que ya existen”

El arte cinematográfico escenificado por Sergio Cabrera guarda esta relación de explorar en lo que aún no se ve, lo que aún no existe, pues tal existencia es dada en la recreación de las escenas y de la historia como un encuentro vital, que implica una forma de darle concepción al mundo, ponerlo ante los sentidos de la audiencia y proponer una visión de

ese mundo, con relación a valores como la justicia, la equidad, la alegría y la felicidad; se trata entonces, de la puesta en escena de un mundo posible, de lo soñado como posibilidad de existencia, así, “El artista trabaja con la nada, el arte es volver físico lo que no existe, que nadie ha pensado y que no existiría ni va a existir si no existe uno”.

Para dar existencia a estos mundos posibles, es necesario estar, buscando constantemente nuevos temas, elaborando formatos y como menciona el mismo Sergio Cabrera, trabajar en varios proyectos, que se van depurando hasta llegar a las producciones que sobreviven y logran anidar en una comunidad que las acepta, por lo regular parcialmente, para instalarse en la audiencia y desde allí ganar un lugar; en todo ello el artista se ve abocado a un proceso de depuración en el guion, a partir de los recursos inicialmente previstos, en lo grabado y editado. Tales procesos creativos forman parte del inconsciente, están allí guardados junto a otros contenidos que surgen como parte de la memoria que resulta de la experiencia de lo vivido, pero también de lo que se ha leído y de los relatos de otras personas contadas en distintos tiempos de la vida.

Afrontar los procesos creativos, en la perspectiva de Sergio Cabrera es una mezcla de intuición y conocimiento, implica profundizar especialmente en lo que uno conoce, que puede tratarse de fuentes documentales, como en el caso de las películas que relatan hechos históricos, los cuales implican el trabajo profundo de la lectura, hacer procesos de comprensión de personajes, problemas, tensiones de tales épocas y armar versiones; de fondo, la labor de un director, en esta visión, tiene que ver con el trabajo mismo de un historiador, que con ayuda de los datos oficiales y del registro cotidiano, las fuentes de archivo y los relatos de la oralidad, va a recrear en una versión de lo que pudo haber sucedido, dejando a juicio de la audiencia los correlatos, las imágenes como textos, las escenas y la música como elementos constitutivos de esa narración.

El acto creativo tiene un momento importante, como lo menciona Sergio Cabrera, debe causar emociones en el espectador de cine, ver otras producciones, especialmente cuando estas causan emociones intensas ayuda a vincularse con lo que siente la audiencia y estos elementos esenciales se vuelven diálogos, escenas, ángulos desde donde mirar, lo que también se convierte en el material para construir un guion. Luego se escenifica, para dar cuenta de un proceso que le da existencia a una idea, en la pretensión de que estas materializaciones sean comprendidas por la audiencia, *“mi concepto del buen director es el que coloca al espectador en el sitio más privilegiado de la escena para ver la acción. El director tiene ese poder de coger al espectador y ponerlo detrás del personaje; el director tiene ese poder de llevar a todos sus espectadores a todos los rincones de la acción, mientras que en el teatro no, la gente solo puede ver lo que tiene al frente”*.

El otro trabajo de un director, nos refiere Sergio, tiene que ver con evitar los vacíos, la pérdida inconsciente del espectador, por sobreactuación de un actor o un tiempo prolongado en una escena. El trabajo de un director también consiste en mantener la virtualidad, del mundo virtual que ha creado y eso lo consigue a través de la armonía en el tiempo, en la actuación, la fotografía y todos los aspectos que tienen que ver con ese universo ideal. Allí, el director intenta mantener la fusión y la dinámica de ese universo creado, ya que se



TODOS SE VAN Yoima Vadéz, Caleb Casas, Rachel Mojena y figurantes

trata de un mundo que no sucede en la realidad y por lo mismo no debe entrar en pérdidas de continuidad o en distorsiones que le hagan ver deforme, sin armonía; todo ello y mucho más, implica la constancia creativa del director.

Para desarrollar tales propósitos, nos relata Sergio, el acto creativo del director pasa de esta búsqueda del conocimiento de los temas, los personajes, sus relaciones que le llevan a su materialización y ese camino tiene mucho que ver con la conformación y la dinámica misma de los equipos de trabajo, sin ellos el camino muchas veces largo de la producción cinematográfica no se realiza plenamente; por lo mismo, es a fuerza de trabajar con tales grupos que se logra ahorrar esfuerzos y se cometen menos errores, pero existe un gran dilema, es el de tener en cuenta a todos por igual. Entonces, los grupos de producción tienen la aparente forma de una dictadura no de una democracia.

Finalmente, la producción cinematográfica contemporánea ha demandado en los productores y realizadores otros esfuerzos de comprensión acerca de las comunidades de apropiación, tanto en el cine, como en la televisión; de otra parte, en el cine de Sergio Cabrera y en su producción en general, se trata de hacer trabajos que tengan un sentido y permitan transmitir otras formas de comprender lo cotidiano, en la que lo costumbrista es discutido, pero incluido como parte de formas de comunicación e interacción entre los sujetos sociales, en medio de una avalancha de producciones cinematográficas puestas en formatos de series y temporadas, que responden a una tendencia basada en la velocidad, la instantaneidad y en lo efímero.

Otros escenarios de influencia: pensamiento político y social

El trabajo realizado por Sergio Cabrera, a través de su producción cinematográfica comporta también un compromiso como sujeto social, que a partir de sus experiencias tempranas dieron a la larga una formación intelectual y política que hacen parte de un compromiso con la sociedad en general y es patente en la revisión acerca de las desigualdades instaladas en esta era moderna, en las que existen diferencias que resultan como dice el maestro Sergio Cabrera injustas y se reproducen constantemente en un marco social en el que tales distinciones se acrecientan. Es por ello que atendiendo al llamado de varios de sus colegas y amigos, emprende un proyecto de corte político institucional y se presenta como candidato a la Cámara de Representantes, proceso en el que es elegido para el periodo 1999-2002.

Es igualmente destacado que la formación académica del maestro Sergio Cabrera le ha permitido tener un punto de vista del papel de su trabajo en la construcción no solo de imaginarios sociales, sino de referentes de análisis de la sociedad contemporánea, sus instancias políticas y sociales implicadas en la producción cinematográfica, lo cual le da también a su producción cinematográfica un valor agregado consistente en elementos con los cuales la audiencia va formando criterios mejor elaborados acerca de una realidad global.

Este desarrollo conceptual en el que la lectura de autores que desde la Filosofía, la Historia o la Sociología, proponen otros análisis de la sociedad, le han permitido armar otros dispositivos de representación en los que se ponen en juego elementos críticos de la realidad que circunda un país como Colombia, de una manera tal que sea posible incluir la discusión acerca de la diversidad social, el papel de las instituciones gubernamentales y políticas, a la vez que se recrea todo ello en el marco de una cotidianidad cambiante, frente a una fracción social que busca conservar valores netamente tradicionales, algunos de ellos como bien lo menciona Sergio, "arcaicos", que disputan con una necesidad de cambio y se quieren mantener, por lo regular en la búsqueda de riqueza individual, dejando de lado un proyecto colectivo de nación más amplio.

En la mayoría de sus producciones en el cine se hace necesario ver el papel que juegan los intereses particulares, como un primer motor de la convivencia humana, posteriormente se trata de las luchas por lo básico de la supervivencia y por narrar el contexto o la cotidianidad de una manera escueta, a la vez que contenida en estrictas normas, tal como ha sido constituida esta realidad en muchas de las manifestaciones del hombre colombiano. Estos aspectos resultan centrales en la obra de Sergio Cabrera, en la que las representaciones sociales no solo comportan riqueza de escenarios, sino a diferencia de otros productores, también el sentido de lo trascendente y de lo político en el papel de lo público como el bien social más deseado.



Rodaje de *PERDER ES CUESTION DE METODO* 2004

El planteamiento acerca de la producción de “Los que no somos Hollywood”, en un momento al final del siglo XX, en que los países latinoamericanos buscaban mejorar las condiciones jurídicas y materiales para la producción cinematográfica, guarda la expectativa de hacer un cine que interpele a los sujetos latinoamericanos a sabiendas de la fuerza que ha tomado el cine industrial, especialmente el de los Estados Unidos; así y en palabras de Sergio Cabrera:

El estado colombiano, desde 1942 con tino y visión estratégica trazó las políticas gubernamentales de apoyo a la industria del cine y expidió la ley 09 de ese año, que refleja una forma concreta de apoyo estatal a la cinematografía. Pero esas leyes no se han actualizado y no se van a actualizar, los interesados, no mostramos la urgente necesidad de ello. (...) No hay que tener bola de cristal para ver una inquietante amenaza; la hegemonización o la destrucción cultural de los países en desarrollo (léase Latinoamérica), como resultado inevitable de la globalización de la producción de los medios de comunicación masiva (Foro, 1999: 4)

No se trata de una propuesta contestataria frente a la industria norteamericana, sino justamente en la revisión de los valores que allí son promovidos en relación con Latinoamérica, la intención de posicionar un marco de dominación cultural que resulta ajeno a la vivencia y las necesidades de una audiencia local, lo que en el fondo representa una posición política sesgada, no vinculada a partidos políticos. Se trata del ciudadano y de la visión del hombre contemporáneo en el marco de una ética civil, no de una moralidad. “Y cuando pienso en la cultura, pienso en algo físico y en algo conceptual. Conceptual, en la cultura como la ven los chinos: lo que queda cuando todo lo demás se ha olvidado. Y cuando pienso en lo físico, no puedo evitar recordar que toda la cultura de un país se puede escapar por un minúsculo agujero. Y nuestro agujero, la verdad, no es propiamente minúsculo” (Foro, 2000: 12)

Se trata entonces de un proyecto cultural, en el que caben muchas preguntas acerca del papel del cine y de la producción cinematográfica y televisiva, no solo como un escenario para recrear aspectos vinculados al entretenimiento, sino un vínculo a través del cual se tejen referentes de identidad, de respeto por lo local y sus tradiciones, incluso en la intención de la inclusión de las diferencias sociales. Justamente en este espacio complejo se generan, como bien dice el maestro Sergio Cabrera, los dispositivos de comprensión de la interacción humana; y en general podríamos decir de lo sagrado y en lo profano, en los papeles sociales tradicionales que han jugado el bien y el mal y muchas otras oposiciones binarias, que no por estar presentes permanentemente en el proyecto de la racionalidad occidental, son menos extraños aun en la segunda década del siglo XXI.

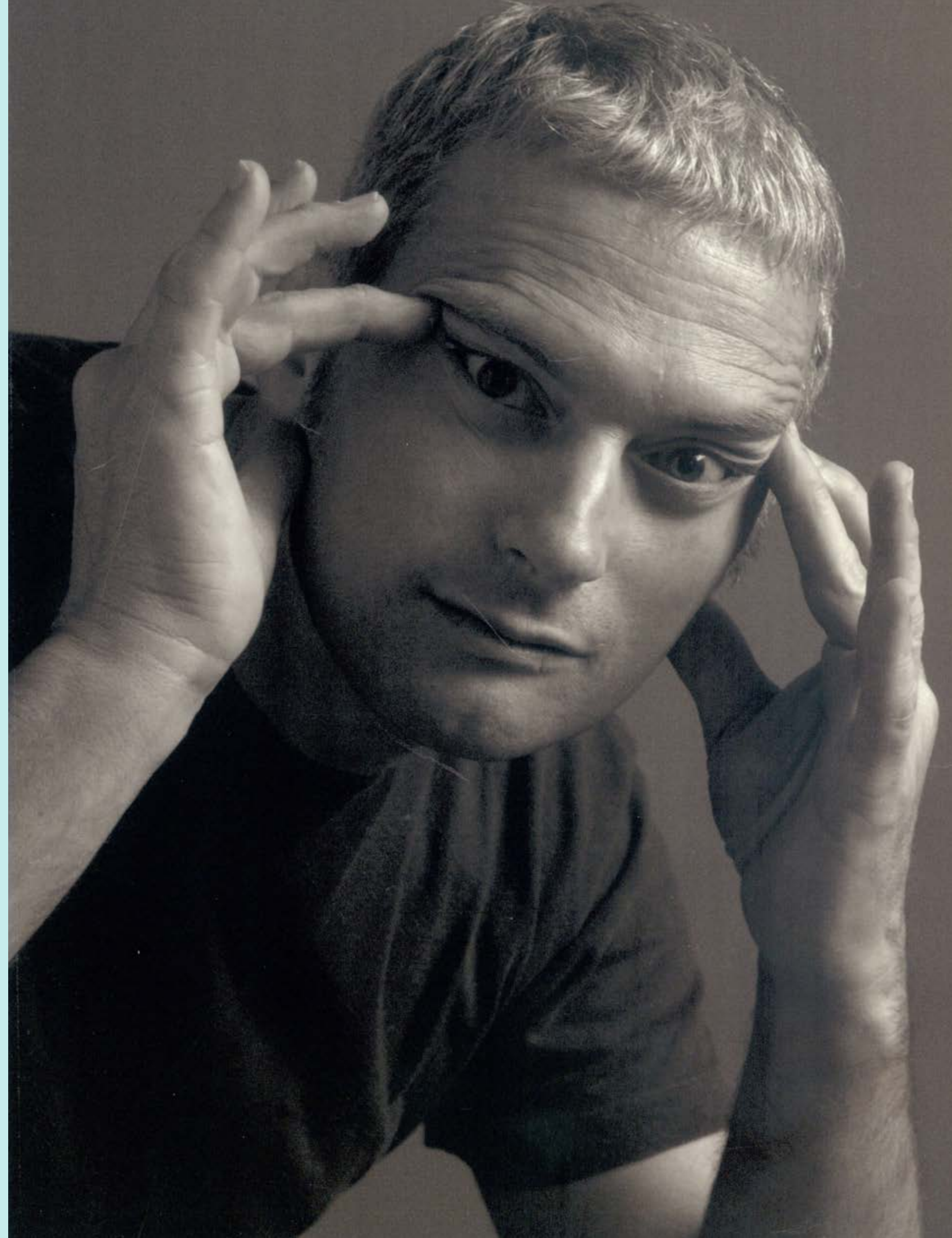
El escenario del cine también, en el proyecto de Sergio Cabrera, intenta mostrar otras rutas de interpretación de problemas que ya hemos considerado sobre entendidos o sobre diagnosticados, de alguna manera superados. Antes bien, el planteamiento de su trabajo nos permite visualizar tensiones que aun con el paso del tiempo se mantienen muy vigentes; así, la historia contada en sus películas tiene la noción del “mito del eterno retorno” e Mircea Eliade, pero también la noción más reciente del agenciamiento, en la que los sujetos sociales son capaces de crear marcos de comprensión desde su cotidianidad y tomar decisiones en consecuencia con su pensamiento, pero para ello necesitan aprender, cuestionarse, revisar su realidad social y querer transformarla en un plano de la no violencia.

LA NARRACIÓN DE LA VIDA Y OBRA DEL MAESTRO SERGIO CABRERA CÁRDENAS

En el marco del reconocimiento a la vida y obra del maestro Sergio Cabrera Cárdenas, nos hemos dado a la tarea de verificar la importancia de su obra cinematográfica y su aporte a la cultura y el arte, a través de un rastreo minucioso y un recorrido experiencial, muy a la manera en que lo describe Jorge Luis Borges, como un etnógrafo que narra lo vivido en la investigación y deja al lector el camino para que tenga la experiencia que le permita conocer y reconocer su importancia acerca de lo que ha implicado la vida personal y dentro de ella el origen social, el trascurso por las vivencias que posiblemente él mismo ha querido destacar, en las múltiples entrevistas y reportajes que se le han realizado.

Se trata de un recorrido acerca de su infancia, en cuanto a la constitución misma de su familia, las trayectorias que se iniciaron con su presencia en la familia de origen e igualmente el siguiente periodo tan significativo en la vida del maestro Cabrera a través de su adolescencia en China, junto a su hermana y sus padres. Posteriormente contaremos acerca de la llegada a Colombia y su paso por la guerrilla como un compromiso de vida, su vuelta a China y el posterior inicio de su formación en el campo del cine, para derivar en los primeros trabajos en este campo en Colombia y desarrollar su vasta obra cinematográfica, que ha permeado la cultura del último tercio del siglo XX de la vida de los colombianos y estas dos décadas iniciales del siglo XXI.

Fotografía Carlos Duque



“Maestro Cabrera, Ante todo es necesario agradecerle, en nombre del Ministerio de Cultura de Colombia, por querer hacer estos encuentros y compartir su vida y obra. Vamos a conversar acerca de aquellos aspectos que para usted han sido vitales en su trayectoria personal y artística, la cual comporta su entorno familiar, la infancia, adolescencia, juventud y madurez. Así mismo, se trata de retomar esas vivencias en los estudios, el trabajo y las experiencias que le han dado un matiz particular a su vida”.

COMENCEMOS POR RETOMAR SU FAMILIA, ¿QUIENES FUERON SUS PADRES, DE DONDE PROVENÍAN, CÓMO SE CONOCIERON?

Mi madre y la familia de mi madre son antioqueños, de Medellín, allí vivieron toda la vida. Mi abuelo, el papá de mi madre era un empresario de la industria farmacéutica; y creo que cuando mis padres se conocieron, él estaba apenas empezando a crear un laboratorio que con los años creció y se volvió un laboratorio importante que se llamaba, y se llama, porque todavía existe, ECAR, por mi abuelo, que se llamaba Emilio Cárdenas. Mis abuelos tuvieron cuatro hijas, mi mamá era la tercera, después hubo una cuarta.

La historia de la familia de mi padre es más complicada; mi papá nació en España, en las Islas Canarias pero su madre, era madrileña, de una familia con una larguísima tradición en el ejército español, eran militares, algunos de muy alta graduación; en la autobiografía de mi padre “Una vida y dos exilios” él cuenta la historia de su familia con muchos detalles, y relata incluso, que una parte de la familia, tenía títulos nobiliarios.

Cuando mi padre tenía dos años, mi abuela enfermó y los médicos recomendaron que se fueran a vivir a Madrid donde tendría mejores opciones medicas. Así que mi padre creció en Madrid y allí vivía cuando comenzó la guerra civil.

El hermano de mi abuela, mi tío abuelo, Felipe Díaz Sandino, era coronel de aviación, había participado en la conspiración contra Alfonso XIII y con anterioridad pudo ocupar altos cargos en el ejército español; cuando la guerra estaba a punto de empezar, fue enviado como agregado militar a la embajada española en París. Mi padre viajó con él y pasó en Francia un par de años hasta que estalló la guerra. Durante esta contienda toda la familia permaneció en el bando republicano, y hacia el final, mi tío abuelo que era conocido como el Coronel Sandino fue enviado a Cataluña a organizar su defensa, y ahí luchó hasta cuando el bando republicano fue definitivamente derrotado. Franco era muy rencoroso y vengativo con los oficiales del ejército que no apoyaron el golpe, y como mi tío abuelo estaba entre ellos, decidió salir de España con toda la familia a Francia, por la frontera de Perpiñán. Con muchas dificultades al cabo de algunos meses llegaron a República Dominicana, allí el dictador Trujillo no ahorró esfuerzos para intentar aprovecharse de la familia, hasta que se aburrieron de sus abusos y decidieron abandonar todo y probar suerte en Venezuela.

Cuando llegaron a Caracas, mi padre empezó a trabajar como actor y declamador, algo que ya había empezado a hacer en “Ciudad Trujillo” que así se llamaba en aquella época Santo Domingo. Un día, en alguna conversación alguien les habló de Bogotá, una ciudad



Junto a sus padres, Fausto Cabrera y Luz Elena Cárdenas

que tenía un clima parecido al de Madrid en otoño, y ellos, cansados del calor caraqueño y dominicano, tuvieron nostalgia por el frío y decidieron venirse a Bogotá. Aquí quedó una parte de la familia y la otra siguió a Santiago de Chile. Siempre hemos seguido muy unidos, los que estuvieron en Chile y los que se quedaron en Colombia. Como mi padre ya había empezado a hacer sus pinitos como declamador y como actor en República Dominicana y en Venezuela, así que cuando llegó a Colombia ya venía con bastante experiencia, entró a una gran compañía de teatro, y empezó a trabajar. En una de esas giras fue a Medellín y allí conoció a mi madre. Después de un corto noviazgo se casaron, y de luna de miel se fueron de gira por América Latina durante dos años, al cabo de los cuales nació y se hizo necesario sentar cabeza, y cuerpo. (Risitas) Y como ella era de Medellín decidieron establecerse allí.

¿CÓMO SE CONFORMÓ ESTA FAMILIA, CUÁLES SON LOS RECUERDOS MÁS PRESENTES?

En 1954, cuando yo tenía cuatro años mis padres tomaron la decisión de venirse a vivir a Bogotá. En Medellín mi padre había hecho cosas importantes, tenía programas de radio muy exitosos, había conformado su grupo de teatro y además era profesor de este género en una universidad; pero la inminente llegada de la televisión al país lo hizo pensar que el lugar idóneo para desarrollarse profesionalmente estaba en la capital.

En 1956, cuando se inauguró, mi padre empezó a trabajar en la televisión, tenía programas infantiles, de poesía, e incluso tuvo uno de ajedrez; pero desde luego, que para él lo más importante era su trabajo como director de los programas donde se escenificaban obras de teatro. Primero se llamaron Teleteatro, y después Teatro de Cámara, y eran programas con gran audiencia en los cuales una vez a la semana se escenificaba una obra de



Padres de Sergio Cabrera en una escena de actuación teatral

teatro contemporáneo o clásico. Creo recordar que eran tres directores que se turnaban para tener cada uno 15 días para ensayar y tener lista su próxima obra. Paralelamente con su trabajo en televisión mi padre tenía un grupo de teatro que se llamaba el Búho, donde en colaboración con otros directores como Santiago García o Carlos José Reyes, montaban obras de teatro contemporáneo y de vanguardia. Y también trabaja en la Escuela de Artes Escénicas del Distrito; en fin, mi padre tenía una vida teatral muy intensa y no menos intensa era su actividad de televisión.

Mi hermana y yo, que éramos muy niños, empezamos a integrarnos gradualmente a esa vida, que para cualquier niño sería divertida. En aquella época los grupos de teatro eran experimentales y los ensayos y los trabajos de preparación se hacían en fines de semana, y claro está, mis padres nos llevaban a donde se estuvieran montando las obras. En ocasiones era el Teatro Colón, otras en el Búho, o en la Universidad Nacional, donde también tenía mi padre un grupo de teatro. Creo recordar que al principio solo íbamos a jugar mientras todos ensayaban, pero poco a poco empezamos a ayudar en lo que se pudiera y luego a actuar en las obras de teatro donde hubiera personajes para niños... En fin, en mis recuerdos, desde muy pequeño ya era un niño que asumía el teatro como su destino, y así continúe. Más adelante comencé a actuar en papeles más complejos y no solo a ser dirigido por mi padre, sino también por directores como Santiago García o por Eduardo Gutiérrez.

HABLEMOS ACERCA DE SU INFANCIA; ¿CÓMO LA RECUERDA, ESPECIALMENTE QUÉ MARCÓ SU VIDA EN ESA ÉPOCA?

Tuve una niñez muy feliz, en un mundo muy interesante, una infancia ligada al mundo del teatro, la televisión, la literatura, la poesía y hasta a la pintura; mi padre era muy amigo de Fernando Botero y otros pintores, también de poetas como Gonzalo Arango. Crecí en un

ambiente muy rico culturalmente, y como muchos niños, empezaba a imaginar que lo que la vida me depararía era ser un director de teatro como mi papá, recuerdo que ese era mi sueño, nunca quise ser bombero, policía o futbolista, soñaba con ser director de teatro, era lo lógico... Pero sucedió algo sorpresivo que alteró esos planes. Ya dije que mi mamá y toda su familia y parte de la de mi padre vivían en Medellín, así que en todas las vacaciones tanto las de Semana Santa como las de Navidad, ir a Medellín era el gran plan, con la presencia de los primos y los tíos, la finca de los abuelos... Pero en uno de esos viajes una sombra oscureció las vacaciones, a mi tía Inés Amelia, la menor de las cuatro hermanas, le diagnosticaron un cáncer de estómago, esto era en el año 1960, y pues... no había nada que hacer, sabíamos que inevitablemente iba a morir... fue la primera vez que tuve cercanía con la muerte. Y vas a ver que extraño resulta ver los caminos tan insólitos que a veces el destino encuentra para lograr su objetivo

Mi tía, era la tía ideal, tenía 23 años y vivía para sus sobrinos, era la que siempre nos organizaba y jugaba con nosotros. Cuando estaba en sus últimas semanas, ya muy débil, tomó la decisión de repartir entre sus sobrinos algunos de sus pequeños tesoros, y a mí me regaló su cámara fotográfica. Era una Kodak Brownie que había comprado en un viaje que



1958, como actor infantil

había hecho con mi mamá a Estados Unidos y México por los días en que se enfermó. Sentí que ese era un regalo muy especial, en aquella época los niños no tomaban fotos, además era una época donde tener una cámara fotográfica implicaba muchos gastos, había que comprarle rollos, y el rollo de esa cámara solo tenía 12 fotos y después había que mandarlo a revelar, y luego esperar una semana para ver el resultado... En aquel entonces tocaba pensar bien la foto que se tomaba, ahora uno toma 20 fotos en un minuto y después escoge la que le gusta, pero en aquella época había que pensar y encuadrar con mucho cuidado, y fue así como descubrí que uno podía eternizar momentos y guardar trozos de vida en aquel pequeño rectángulo que era el visor.

Aquella cámara fotográfica era muy rudimentaria, era solo de hacer clic, ni siquiera había necesidad de enfocar. Yo encuadraba sintiendo una especie de responsabilidad, quería tomar buenas fotos, y la tal responsabilidad fue creciendo conforme fue incrementándose la afición a tomar más y más fotos. Mi mamá, sentía nostalgia y creo que de alguna forma sentía que mi amor a la fotografía era a la vez un amor por la tía que ya no estaba y se ocupaba de mi afición, me compraba rollos y revelaba las fotos, era un hobby caro... Y cuando después de esperar una semana llegaban las fotos, las analizábamos y estudiábamos; y fue ahí, un día que no puedo precisar, pero un día de esos en que estaba mirando el resultado de mis experimentos fotográficos, que de repente me di cuenta que había algo nuevo en mi vida que me iba a hacer cambiar de sueño, era la suma del teatro y la fotografía: el cine. Y fue una epifanía, a los doce años ya tenía clarísimo, que lo que quería en la vida no era ser director de teatro, lo que quería era ser director de cine. Pero habrían de pasar muchos años antes de que eso se pudiera materializar.

Un año después de la muerte de mi tía nuestra vida dio un gigantesco vuelco, quiso el destino que nuestra familia emprendiera una aventura inolvidable que habría de influenciar el resto de nuestras vidas. Un día cuando llegamos del colegio mi padre nos convocó a una reunión familiar, y con una actitud trascendental, muy serio, nos preguntó a mi hermana y a mí, si queríamos irnos a vivir a China. Tenía 12 años y mi hermana 10, viajar a China era en aquella época algo similar a irse a Marte, y no se por que razón, si por el trabajo previo de inducción, o si porque realmente la aventura de viajar nos parecía emocionante, los dos en coro dijimos que si queríamos ir. (Risas)



Primeros tiempos en China



Con uno de sus amigos en China

EN ESTE INICIO DE LA ADOLESCENCIA, CON EL VIAJE A CHINA, ¿QUÉ IMPLICÓ PARA USTED ESTE CAMBIO, JUSTO EN ESE MOMENTO?

Antes de viajar a China mi padre ya era un hombre de izquierda con ideas más o menos progresistas, pero aún no era un revolucionario, y fue justamente por esos días que empezó a radicalizarse. La invitación para ir a China llegó dos veces, en la primera ocasión no le interesó, o le llamó la atención pero la rechazó porque estaba entusiasmado trabajando en televisión. Pero un año después volvieron a proponerle un contrato por dos años en Pekín, y esta segunda invitación coincidió con que la televisión había dejado de ser estatal y se habían remplazado los teleteatros por las telenovelas; y a él, que siempre fue muy purista en lo que respecta al arte dramático, no le parecía interesante dirigir telenovelas y prefirió abandonar la televisión y viajar a China, que no solo era un trabajo interesante, sino que además le brindaba la posibilidad de profundizar en sus estudios sobre teatro, expresión corporal y artes dramáticas chinas en general. Con mis 12 años un viaje de esas características me llegó muy hondo, y en cierta forma me transformó a mí y a mi modo de ver el mundo. A esa edad uno es una esponja y creo que en cuanto llegué a China comencé a absorber todo lo que encontré allí.

En aquella época muy poca gente hacía un viaje tan largo, y al realizar esta larga travesía comprobamos que en efecto, ir a China era como ir otro mundo y efectivamente, al estar allí nos dimos cuenta que era como ir a otro planeta; la gente tenía una idea absurda de los países llamados comunistas, se decía que allá le quitaban los hijos a los padres y cosas por el estilo, pero en realidad para mí encontrar el mundo socialista chino, que no comunista, fue muy interesante, lleno de vivencias y nuevos aprendizajes.

El viaje fue muy largo, para llegar a Pekín duramos más de una semana, con escalas en Francia, Suiza y en la Unión Soviética. Y finalmente llegamos a Pekín, nuestra residencia era un maravilloso complejo habitacional especial para extranjeros, un súper hotel, compuesto por

cinco edificios con todas las comodidades imaginables: piscina, gimnasio, campo de fútbol, club, todo el confort posible. Los primeros tres meses tuvimos clases intensivas de idioma chino; teníamos un profesor de 8 am a 12 m, parábamos para almorzar y de 2 pm. a 5 pm., una profesora continuaba con las clases. Así era todos los días de lunes a sábado. Éramos solo cuatro alumnos, eso hizo que aprendiéramos el idioma muy rápido así que al cabo de tres meses ya estábamos listos para entrar al colegio. Pero mi padre, que estaba cada vez más radical, empezó a pensar que el maravilloso ambiente del Hotel de la Amistad, que así se llamaba, no era el adecuado para formar los jóvenes revolucionarios con los que él soñaba, y decidió que lo mejor para mi hermana y para mí era entrar en un ambiente más exigente, más espartano y más revolucionario, y consiguió que nos aceptarían en un internado para los hijos de los diplomáticos y dirigentes del gobierno que por razones de su trabajo no podían convivir con sus hijos.

Empezar nuestra vida estudiantil en un internado fue una experiencia dura, muy dura, porque estar internos en cualquier colegio es una experiencia de por sí compleja; pero, vivir en un internado en un país como China, justo en la China de aquel momento es difícil de imaginar, porque es importante aclarar que aquella China no tiene nada que ver con la China actual, nosotros llegamos a un país muy pobre, que además estaba en medio de una gran crisis económica. Acababa de terminar el periodo de las hambrunas fruto de "El Gran Salto Adelante" un experimento frustrado del Partido Comunista y específicamente de Mao Zedong. Fue un intento por industrializar el país de manera forzada, que no funcionó y dejó como resultado la ruina de la agricultura. Y a todas estas circunstancias se sumaron grandes desastres naturales, inundaciones y sequías... había mucha hambre y pobreza. Todo estaba racionado con cupones, incluso para los extranjeros; por ejemplo, si mi madre quería comprar una chaqueta, no era suficiente tener el dinero tenía que poseer además los cupones de racionamiento de productos de algodón. A los extranjeros nos daban más cupones que a los chinos pero aun así era difícil mantenerse al día. El mundo occidental había decretado un bloqueo económico a China, algo similar a lo que ahora hacen con Irán, con Corea o con Cuba. El bloqueo en China, era muy estricto, el país no podía importar prácticamente nada, y era difícil, por no decir imposible, conseguir productos que no fueran de fabricación China.

Esas circunstancias de la economía china desde luego que afectaban nuestra vida en el internado, donde a pesar de los esfuerzos de los directivos, la comida era escasa y de una calidad sospechosa; por esa razón, cuando mi padre decidió que íbamos internos al colegio chino, a mi madre como a toda buena mamá, le dio miedo de que no fuéramos a estar bien alimentados, pues sabía que aunque el internado era elitista, las condiciones de nuestra alimentación quizás no serían las adecuadas, y puso una condición: que una vez al día nos dieran un tazón de leche. En China el consumo de leche era, y creo que sigue siendo, poco común, pero lo cierto es que gracias a esa exigencia de mi madre, todos los días teníamos nuestra ración de alimento occidental.

La vida en el internado no solo era dura por la comida, sino especialmente por la disciplina oriental que es severa y constante. En China desde muy pequeño te acostumbran a que uno no puede fallar, no está previsto que uno tenga equivocaciones frecuentes, diga-



*En la Comuna Popular
Beijing, invierno de 1966*

mos que hay un margen razonable para equivocarse pero la disciplina allá es una cosa muy seria y tradicional, los reglamentos se acatan, las exigencias se cumplen y por esa razón los primeros meses en ese colegio fueron duros. Para empezar hay que explicar que para los chinos somos muy diferentes en todo, el cabello, los ojos, la piel, todo es diferente, los niños pequeños chinos cuando veían a un extranjero se quedaban mirando asustados como si estuvieran viendo un orangután, (Risas) era gracioso, era una época donde era difícil salir a la calle sin ser observado como un bicho raro. Y desde luego, cuando llegamos a la escuela Chong Wen, que así se llamaba el internado, para todos los estudiantes mi hermana y yo éramos unos pequeños monstruos. (Risas) Durante las primeras semanas prácticamente todos los compañeros se acercaban a mirarnos y se reían de nosotros, les parecíamos salidos de un zoológico.

Poco a poco me fui acostumbrando a las burlas de mis compañeros y especialmente de mis compañeras chinas, que me mortificaban burlándose de mis rasgos occidentales... "¿Te haces rulos por la noche?" me preguntaban con frecuencia... ellas con su pelo lacio no entendían como se daba la forma del mío ensortijado, ni los ojos de sapo, ni los párpados de



Con un grupo de extranjeros y ciudadanos chinos, en plena Revolución Cultural (1965)

dos pisos con ojos de color, pero sobre todo no entendían, para qué necesitaba una nariz tan grande si respiraba igual que ellos. (Risas) Lo de los ojos coloreados tenía gracia, como mis ojos son verdes, con frecuencia me preguntaban si yo veía todo verde... Llegó un momento que empecé a pensar que era verdad, que yo era un bicho muy extraño, y con cierta frecuencia me miraba en el espejo y estiraba los ojos hacia las orejas con los dedos, tratando de rasgarlos a la fuerza, y pensaba para mi mismo, sobre lo fácil que sería para mi la vida si tuviera rasgos orientales. (Risas) Pero eso solo fue al principio, poco a poco nos fuimos integrando y terminé por convertirme en uno más y hoy en día tengo muchos amigos chinos con los que me encuentro cada vez que regreso a China.

Era desde luego una escuela muy politizada y exigente y yo que en Colombia había sido pésimo alumno decidí probar a ser el mejor, y de cierta forma lo conseguí. Estudiaba mucho y mis ideas comenzaron a aclararse, me gustaba mucho el idioma y empecé a estudiarlo con verdadera pasión; el chino moderno, el clásico, la caligrafía, la historia y todo ello eran como llaves que me iban abriendo poco a poco puertas en la compleja e impenetrable sociedad china. Sin duda aquel cambio de cultura, de civilización, de sistema educativo, o todo a la vez, fue lo que me obligó a cambiar. Mi llegada a China obró en mí un milagro, porque durante el resto de mi vida seguí siendo siempre uno de los mejores estudiantes en mis cursos... después de haber sido de los peores en Colombia, en China fui siempre de los mejores.

A todas estas, se cumplieron los tres años de contrato de mis padres y mi padre nos anuncio que habían decidido regresar a Colombia a asumir sus funciones en el Partido y pensaba que dadas las circunstancias para mi hermana y para mí, lo más conveniente sería quedarnos y terminar nuestros estudios. Y nos informó que había conseguido unas becas para que nos quedáramos estudiando en China.

Supongo, que en el mejor de los sentidos, dos hijos de 13 y 15 años, eran una carga para alguien que como él estaba decidido a entregarse por completo a la revolución; recuerdo, o creo recordar que así lo entendí, y recuerdo con precisión que mi Madre no lo entendía, pero que finalmente lo aceptaba porque en el fondo era una forma de dejarnos en un lugar donde por lo menos tendríamos seguridad, educación y un una vida cómoda que seguramente no tendríamos en Colombia. Mi hermana y yo aceptamos.

La beca excepcionalísima que nos había concedido la Asociación de Amistad Chino-Latinoamericana, incluía un tutor encargado que nos visitaría una vez por semana, derecho a estudio, 100 Yuanes al mes para alimentación y gastos menores, además de una habitación en el Hotel de la Amistad para cada uno de nosotros. Pero mi padre movió cielo y tierra y logró que nuestras habitaciones no fueran en el Hotel de la Amistad, según él, foco de contaminación pequeño burguesa, sino en el Hotel de la Paz, un inmenso y elegante hotel desocupado en el centro de la ciudad donde los únicos huéspedes éramos mi hermana y yo.

Conjurado el peligro de contagio pequeño burgués, mis padres regresaron a Colombia y nosotros nos quedamos viviendo en aquel hotel desocupado. No puedo evitar recordar la tristeza que sentía al ver a mi Madre dejándonos solos con 15 años yo y 13 años mi hermana, en un país en el que, aunque no lo sabía nadie, estaba ya fraguándose lo que unos meses después se conoció como la Revolución Cultural.

Después de la partida de mis padres la vida continuo su curso, íbamos a nuestro internado de lunes a viernes y los fines de semana la pasábamos en nuestro deshabitado Hotel de la Paz, con algunas escapadas esporádicas para visitar a nuestros amigos del Hotel de la Amistad. Pero de repente todo cambio: estallo la Revolución Cultural y comenzó la época de los Guardias Rojos, comenzó la Revolución Cultural.

Ese gran movimiento constituyó una revolución en toda regla; fue casi una guerra civil, donde la lucha interna de sectores contrarios del Partido Comunista se reflejó en la vida cotidiana de la gente. Se habla siempre de China como un país de un partido único, pero ese partido único siempre ha tenido dos bandos, uno de derecha y otro de izquierda, como en todo el mundo, y la revolución cultural fue un enfrentamiento entre esos dos bandos donde finalmente perdió el de Mao Zedong y ganaron los partidarios de los liberales, por llamarlos de alguna forma, de los que querían que el país avanzara económicamente, levantando restricciones y autorizando cambios en el diseño del Estado... fue un gran enfrentamiento entre los ortodoxos y los liberales, que ganaron finalmente los liberales.

En la escuela las cosas se empezaron a complicar, primero se suspendieron las clases, y solo íbamos a la escuela para escribir Ta Zi Baos y hacer mítines y manifestaciones de apoyo o rechazo a lo que fuese. Mi hermana y yo ingresamos en la guardia roja, y como Guardia Rojos participábamos en los mítines y desmanes, en ocasiones violentos, porque era imposible resistirse a la fuerza de esa masa de rebeldes inconformes.

Al cabo de dos meses, una tarde cuando llegué al Hotel de la Paz, fui notificado de una decisión oficial: en mi condición de ciudadano extranjero me quedaba prohibido el acceso a la escuela. De nada valieron mis argumentos del internacionalismo proletario, ni la profunda integración que gracias a mi conocimiento del idioma había logrado y que tantas veces ha-

bían sido útiles en estos casos. Fueron inflexibles era una decisión tomada, y la camarada Li, nuestra tutora oficial, me dijo en tono casi melancólico que en este caso era justamente mi conocimiento del idioma lo que me cerraba las puertas. Era evidente y con el tiempo se fue haciendo cada vez más claro que las autoridades chinas estaban dispuestas a evitar por todos los medios que se filtrara información, la mayor parte de la cual estaba en los Ta Zi Bao que los Guardias Rojos escribían permanentemente.

¿QUÉ ES LO QUE CONSIDERA QUE MARCÓ PRINCIPALMENTE SU VIDA EN ESTE PERIODO DE SU PERMANENCIA EN ORIENTE?

En aquella época en China no había televisión, solo noticieros y documentales, y el muy escaso cine que había se prohibió en cuanto empezó la revolución cultural porque los Guardias Rojos consideraban que todas esas películas eran propaganda capitalista y promotoras de ideología burguesa, que inevitablemente iba a corromper el pensamiento revolucionario del pueblo chino, y los Guardias Rojos debíamos ser garantes de la construcción del socialismo. Lo único que se podía hacer era leer, y yo, que desde pequeño había sido buen lector me convertí en un gran lector, leía muchísimo. Me pasaba el día leyendo porque en un mundo sin televisión, sin cine, sin comics, sin internet, sin video juegos, donde hasta la música clásica estaba prohibida, leer era la forma de escapar de la rutina y explorar el mundo.

Y pasaban los meses y nada que reabrían las escuelas, y las instrucciones supremas del Presidente Mao se centraban en ir a compartir con la clase obrera y los campesinos, y aprender a pensar como obreros, algo que es fundamental dentro del marxismo; pensar cómo piensan los obreros que era la clave para ser un buen revolucionario.

Mi hermana y yo pensábamos que como jóvenes revolucionarios que éramos, teníamos la obligación de seguir las instrucciones supremas del Presidente Mao, así que luego de algún tiempo y después de mucho insistir logramos que nos autorizaran a hacer lo que hacían todos los jóvenes chinos: integrarse al trabajo con los campesinos y los obreros para purificar la mente y convertirse en un autentico revolucionario. Primero fuimos a una comuna popular. En pleno invierno, durante dos meses trabajé de sol a sol y viví con una familia campesina, fue una experiencia dura pero hermosa... lo siguiente fue trabajar en una fábrica como aprendiz de tornero durante otros dos meses, también una bella experiencia y finalmente como tornero, viviendo y durmiendo durante un año en una fábrica de relojes despertadores, en Pekín, un año que marco profundamente mi vida.

Hoy en día pienso en todo aquello, en todo aquel fanatismo al que estuve expuesto durante tanto tiempo y no puedo evitar una reflexión contradictoria, por un lado me duele el tiempo perdido y por otro lo agradezco, pues fue quizás ese conocimiento del fanatismo el que más adelante me habría de servir para salir adelante en momentos muy difíciles de mi vida. Sufrí bastante pero me formó...

La beca que me habían dado garantizaba un cupo en la escuela de cine de Pekín cuando terminara la escuela secundaria, pero en el momento en que empezó la revolución cultural y cerraron todas las escuelas incluyendo las de cine, me di cuenta que mi sueño ya no podría ser realidad, poco apoco la posibilidad de estudiar cine se fue diluyendo; durante la

revolución cultural, el país cultural y educativo estaba medio muerto, el país, incluso industrialmente, estaba a media marcha.

Pero por aquel entonces mi interés y mi amor por el cine era tan grande que no dudé en cometer un pecado que de alguna forma era imperdonable para un joven revolucionario como yo. (Risas) Había descubierto que en la Alianza Francesa de Pekín todos los viernes proyectaban películas, con entrada libre. Desde luego que yo sabía que no estaba bien visto que alguien como yo visitara ese enclave de ideología burguesa, pero decidí asumir las consecuencias. Todos los viernes en la noche me escapaba de la fabrica y me daba mi baño de cine francés. Las películas de la Alianza no eran muchas, una docena tal vez, supongo que debía ser un paquete igual para todas sus sedes en el mundo, y se repetían cíclicamente, gracias a ello algunas películas como "Ascensor al cadalso" de Louis Malle, "Los niños del paraíso" de Marcel Carne, o "Sin Aliento" de Jean.Luc Godard, las pude ver no menos de cinco veces.

En fin, que al cabo de dos años sin colegios, mis padres se dieron cuenta de que era hora de que regresáramos a Colombia, y fue ahí cuando retornamos, era el año 1968, ya tenía 18 años y mi hermana 16.

EL REGRESO A COLOMBIA MARCÓ OTRA ÉPOCA, ¿CÓMO LA RECUERDA? ¿QUÉ SIGNIFICÓ RETOMAR SUS RELACIONES FAMILIARES Y SOCIALES?

Cuando llego el momento de regresar a Colombia, mi hermana y yo nos habíamos convertido en niños revolucionarios al cien por ciento, en un país donde la política era el pan de cada día, no se hablaba de otra cosa que de política. Y como si todo aquello fuera poco, antes de regresar a Colombia el Partido dio instrucciones para que nos trasladaran a un cuartel del ejercito chino en la ciudad de Nankin donde durante tres meses recibimos un completo entrenamiento militar del ejército chino, algo que a la larga fue muy importante porque más adelante me sería muy útil y casi podría decir que fue gracias a ese entrenamiento que logre salir con vida de mi paso por la guerrilla.

Primeros rodajes de 8 mm, en China (1968)





En el papel de Alexander Von Humboldt, en la cámara Jorge Pinto (1978)

¿POR QUÉ OPTÓ POR IR A LA GUERRILLA, QUERÍA CAMBIAR EL PAÍS QUE TENÍA EN FRENTE?

¿DE ESOS TRES AÑOS QUÉ ES LO QUE MÁS DESTACA?

Bueno, en realidad yo nunca opté por ir a la guerrilla, ... Cuando llegamos de China fuimos a vivir a Medellín, con mis padres, mi padre lideraba un movimiento cultural muy grande que se llamaba el Frente Común en el Arte y la Literatura, dentro del cual había varios grupos de teatro experimental, y grupos universitarios y sindicales; y empecé a trabajar como asistente de dirección de mi padre, de actor en el Teatro Popular de Antioquia, y dirigí también dos grupos de teatro sindical. Y empecé a estudiar y en todo eso estaba cuando una serie de circunstancias precipitaron las cosas. Solo llevábamos en Colombia seis meses cuando un día me citaron a una reunión y me comunicaron que la dirección nacional del partido había decidido que debía entrar al monte al día siguiente... y había que obedecer... La disciplina del militante no te da otra opción. Y acepte además porque creía que la lucha armada era el único camino que podía hacer cambiar las cosas, no podemos olvidar que en 1969 Colombia era otro país, con una Constitución Política que de hecho se tuvo que cambiar en el 91 porque era un país organizado para un exclusivo puñado de gente, era un país donde no se pensaba de una forma democrática. Yo pienso con frecuencia que la guerrilla era y ha sido un revulsivo contra ese afán de poder de la aristocracia y de la burguesía colombiana. Una "burguesía chiquita" porque lo que ha habido es una élite latifundista, oligarquía como decía Gaitán, egoísta que no mira hacia el futuro... hay momentos en que pienso que sin la presencia de los movimientos guerrilleros hoy en día seguiríamos con la constitución del siglo antepasado.

Cumplí 19 años, en un campamento guerrillero, y debo decir que llegaba con gran ilusión, en medio de todo me guiaba el espíritu romántico de creer que el mundo podía ser mejor y que para ello había que arriesgar la vida si era necesario, pero también debo decir que al muy poco tiempo de estar ahí me di cuenta que me había equivocado. Me di cuenta de que mi guerrilla, el EPL, no era ni lo que nos habían pintando, ni lo que imaginaba que debía ser, y según lo que había aprendido en mis tres meses de entrenamiento militar en China tenía certeza de que íbamos por un camino equivocado... Pero una vez que estás adentro ya es muy difícil salir. Tuvieron que pasar casi cuatro años antes de poder salir de aquel sueño que se había convertido en pesadilla. Desde luego que nunca pensé en desertar, o quizás sí, pero fueron pensamientos fugaces, quería salir de una forma legal, con argumentos, pero para ello tuve que esperar a que mi madre que había caído presa por ser militante de la red urbana fuera liberada, y apoyarme en ella para que los argumentos fueran aceptados. Cuando mi madre recuperó la libertad me autorizaron a salir e inmediatamente viajé con ella nuevamente a Pekín.

Cuando regresé a China los coletazos de la Revolución Cultural todavía continuaban. Aún no habían abierto las escuelas de cine. Pero en la Universidad de Pekín habían dado apertura a la facultad de Filosofía y decidí estudiar ese programa. Fue una sabia decisión, siempre me ha servido mucho y me sigue sirviendo todo lo que aprendí en aquella carrera,

Con su hija Lili, en el rodaje de "Padre por accidente" (1981)



la Filosofía me ha servido mucho, y el tener capacidad de análisis filosófico y la curiosidad filosófica me ha ayudado mucho en mi vida profesional. Mi formación filosófica está íntimamente ligada a mi formación política, en China la política era pan diario, durante la revolución cultural se le daba mucha importancia a aspectos filosóficos de la política. Desde la escuela se estudiaban textos filosóficos de Marx, Engels, Lenin, Mao, y también se le daba mucha importancia al estudio de fuentes del materialismo utópico presente en algunas escuelas religioso-filosóficas como el Taoísmo... Además, mi interés se complementó con curiosidad personal por filósofos europeos que no se estudiaban en China y supongo que esa curiosidad debe verse reflejada en mis obras.

LUEGO VIENE SU PRIMER CONTACTO DIRECTO CON EL CINE, ESTANDO NUEVAMENTE EN CHINA, ¿QUÉ LO VINCULÓ ALLÍ CON EL LLAMADO SÉPTIMO ARTE?

Mientras estudiaba Filosofía el destino vino nuevamente en mi ayuda. Joris Ivens, un prestigioso director de cine de origen holandés que había hecho toda su carrera en Francia necesitaba un intérprete de chino-francés, yo hablaba muy bien francés y él conocía a mi padre... así que de un día para otro resulté convertido en interprete en una película que dirigía un gran cineasta. En medio del rodaje, un día conversando en el tiempo muerto, Joris se enteró de mi historia en la guerrilla y de las grandes dificultades que había encontrado en mi vida para poder estudiar cine... Se conmovió mucho con mi dramática historia (Risas) y me aseguró que él me ayudaría a encontrar un lugar donde estudiar cine. Fue en ese momento que sentí que finalmente el sueño se iba a volver realidad.

Y es que durante todos los años en que no me había podido dedicar a estudiar cine había seguido tomando fotografías e incluso mientras estuve en la guerrilla había sido una especie de reportero gráfico del EPL, y en China seguía haciendo teatro, escribiendo, actuando, y dirigiendo pequeños cortometrajes con cámaras de súper ocho, nunca me había sentido derrotado ni me había alejado totalmente de mi sueño. Es verdad que hubo momentos en que pensé que ya no iba a poder... así que cuando finalmente gracias a la ayuda de Joris Ivens, pude llegar a estudiar cine en Londres, ya había estudiado tanto fotografía, ya había rodado tantos cortometrajes, y trabajado en teatro, como actor y director, que todo lo que me enseñaban me parecía fácil y era para mí un territorio ya conocido y explorado.

Y es que el cine, estoy convencido, es un idioma muy sencillo; el cine como lenguaje, es casi tan sencillo como el lenguaje escrito: las cámaras de cine básicamente son iguales a las cámaras fotográficas solo tienen unos cuantos botoncitos más. Lo que es verdaderamente difícil en el oficio del cine es saber lo que quieres contar. La clave del cine es tener ideas, vivencias, necesidad de contar cosas, y a mis 26 años ya tenía muchas cosas que quería contar, ya había vivido bastante... Y claro, la escuela me sirvió muchísimo, porque a lo que aprendí en la escuela sumé todo lo que había aprendido con mi padre, que había sido como una especie de profesor, especialmente en lo referente a la dirección de actores en escena, y sumé además todas esas cosas que había aprendido de niño mientras jugaba y mi padre dirigía... Pero desde luego la prueba de fuego ocurrió cuando llegué a Colombia; porque

cuando uno está en las escuelas de cine, se encuentra rodeado de profesores y de alumnos mayores que te ayudan... pero cuando llegué a Colombia a hacer mi primera película, ya me tocaba defenderme solo.

Conseguir trabajo como director de cine era, y sigue siendo una tarea muy difícil, (Risas) y en mi caso aún más; había estudiado fuera de Colombia, no tenía amigos en el medio, y ni siquiera conocía gente que trabajara en este campo. Mi padre, que estaba en Venezuela se enteró de que un amigo suyo, llamado Carlos Jiménez Gómez, que fue después Procurador de la República, era amigo de Luis Alfredo Sánchez, un director de cine a quien pronto aprendí a admirar. Mi padre me puso en contacto con Carlos, y este a su vez me contactó con Luis Alfredo, quien rápidamente se dio cuenta que yo tenía una buena formación y empecé a trabajar para él en Colombia y Venezuela durante un par de años como camarógrafo y director de fotografía de cinco excelentes documentales: Viva el Color, Alirio Rodríguez, El 52%, Palabras de poeta y Nueve ensayos para un concierto. Simultáneamente y gracias al apoyo de un gran amigo, Alfonso "Poncho" Villegas dirigí mi primer cortometraje. Era un documental ficcionado sobre el paso por Colombia del gran científico alemán Alejandro de Humboldt: "Diario de Viaje (Alejandro de Humboldt en Colombia)". Como no había mucho dinero, yo mismo me encargue de hacer la fotografía, el montaje, y desde luego la dirección. Hice todo lo que podía hacer e incluso actué el personaje de Humboldt... cuando llegó el momento de hacer los créditos tuve pudor de ser el hombre orquesta del cortometraje y para mi rol como actor me puse un seudónimo: Raúl Vera, un pequeño auto-homenaje al nombre de guerra que había tenido en la guerrilla. Al corto le fue muy bien, ganó un premio internacional en la Unión Soviética, y además logró el premio al mejor cortometraje en el concurso de cine colombiano que en aquella época organizaba el Instituto Colombiano de Cultura.

Por esos días Gustavo Nieto Roa, un director que ya había hecho varias películas, vio algunos de los cortos que había fotografiado, me llamó y me propuso ser el director de fotografía de su próximo largometraje. Le agradecí mucho por la confianza, pero decliné la oferta, no me consideraba suficientemente preparado para tan grande responsabilidad. Pero Gustavo insistió, me dijo que estaba seguro de que haría un buen trabajo, me ofreció un buen salario y decidí aceptar el reto. Mi primera película como director de fotografía se llamó "Amor Ciego", se rodó en Cartagena, con actores internacionales y una gran producción. La película quedó muy bien, y gracias a la ayuda de mis colaboradores logré sortear las dificultades que se presentaron, que fueron bastantes, era un equipo muy profesional que se volcó a protegerme y ayudarme en todo, y la relación con ellos fue excelente. Gracias a ese trabajo quede "graduado" de director de fotografía. RTI me contrató para hacer tres documentales en Nueva York, luego hice dos cortometrajes con Camila Loboguerrero, y varios largometrajes: "Tiempo para amar", "Padre por accidente", "Con su música a otra parte" la segunda unidad de cámara en "Pura sangre", "Cóncores no entierran todos los días" y muchos cortos... hasta que de repente me di cuenta de que estaba perdiendo el rumbo. Me puse a pensar que lo que yo quería era ser director de cine y me había convertido en otra cosa que también me gustaba mucho, director de fotografía, pero que estaba muy lejos de mi intención original en el cine.



La fachada escenográfica de la casa de LA ESTRATEGIA DEL CARACOL comienza a caer (1989)

Así que empecé a pensar en como retomar mi sueño, que no era otro que contar mis propias historias. El trabajo del director de fotografía es muy hermoso, pero es otro, es hacer realidad los deseos del director, es él quien decide la atmósfera, la iluminación, el color, los movimientos de cámara, los lentes, y toda esa parte es muy bonita, es un trabajo que me gustaba mucho, pero uno no cuenta su propia historia, uno está ayudado al director a contar la historia que quiere contar él. Pero a estas alturas el cambio de oficio era muy complejo, para todo el gremio yo era un experimentado director de fotografía, y los directores de fotografía son personas que aman su oficio y muy raramente cambian de profesión, y desde luego era muy improbable, por no decir imposible que alguien me ofreciera trabajo como director. Así que mientras estudiaba el terreno y podía tomar decisiones estratégicas decidí continuar la batalla por otro flanco, el de la actuación. Hable con mi padre y me dio un personaje en una mini serie que estaba dirigiendo para RTI, y cuando salió al aire Jaime Botero que era director de telenovelas en Caracol vio la serie y me llamó para actuar como co protagonista en una telenovela con Amparo Grisales, "Kundri". Cuando terminó "Kundri", otro director, Alí Humar, me llamó para protagonizar otra telenovela, "La duda", también de Caracol. Quizás hubiera tenido una prometedora carrera en el mundo de la actuación, pero decidí no volver a perder el rumbo. Mientras actuaba empecé a buscar el camino que me condujera a mi sueño de convertirme en director. Y no encontré el dichoso camino, pero si encontré una trocha: (Risas) el cine publicitario. El cine publicitario es un cine muy diferente,



Con las azafatas de Ilona llega con la lluvia (1996)

pero cine al fin y al cabo, pequeñas películas donde hay que concentrar mucho ingenio para contar historias en 30 segundos. Encontré un resquicio por donde me colé gracias a mis conocimientos de director de fotografía, y al cabo de un par de meses ya estaba dirigiendo mis primeros spots, y la verdad que me gustó. Era un genero donde podía dirigir mis mini películas, y donde además podía experimentar en dirección, en fotografía, en edición y sonido, era realmente magnifico campo de pruebas, donde además había mucho mas recursos que en el cine convencional. En un lapso de 8 años rodé cerca de 500 cortos publicitarios y quizás hubiera seguido ahí toda la vida, si el destino no me hubiera permitido conocer a dos amigos.

Y AHI VIENE EL TRABAJO CON HUMBERTO DORADO EN "TÉCNICAS DE DUELO"; Y CON RAMÓN JIMENO EN "LA ESTRATEGIA DELCARACOL" UNA Y OTRA HAN DEJADO UN LEGADO EN SU VIDA Y SU TRABAJO, ¿CÓMO FUE ESE PROCESO?

Si, fue ahí que empecé a pensar en escribir el guion de la que pensaba que sería mi primera película, el guión de "La estrategia del caracol". Ya había hecho algunos intentos de escribir un guión de cortometraje sobre una noticia que había leído años atrás en el periódico El Tiempo, era la historia de un juez que iba a efectuar un desalojo y se encontraba con un lote vacío, la casa ya no existía. Pero muy pronto me di cuenta que la historia que quería contar no cabía en un cortometraje y que esa historia pedía a gritos un guión de



Con Florina Lemaitre y
Gabriel García Márquez

largometraje. Estas reflexiones coincidieron con un viaje que hice a Nueva York para rodar unos cortos publicitarios y allí conocí a Ramón Jimeno, él era periodista, justamente lo que estaba buscando como complemento para poder escribir el guion, pues quería que la película tuviera de alguna forma el carácter periodístico que estaba en su germen. Empezamos a trabajar, éramos escritores de fin de semana, porque ambos teníamos nuestros trabajos profesionales, así que duramos cerca de dos años escribiendo el guión que fue cogiendo forma poco a poco.

En esos días estaba trabajando como director de fotografía de una serie de televisión que dirigía Kepa Amuchastegui, "El coleccionista"; ya por entonces había abandonado la dirección de fotografía, solo hacia cine publicitario, pero la protagonista era mi esposa, la actriz Florina Lemaitre, y ante la insistencia de Kepa yo acepté trabajar en el proyecto. El protagonista, era Humberto Dorado y rápidamente nos sintonizamos. Un día en medio de un descanso me contó que él había escrito un guión para Pepe Sánchez, el cual había ganado un premio, pero que por alguna circunstancia que ahora no recuerdo, Pepe ya no estaba interesado en dirigirlo. Le pedí a Humberto que me lo dejara leer, lo leí y me encantó, era el guion de la que sería mi primera película "Técnicas de duelo". Y sería la primera película

porque era mucho más sencilla que "La estrategia del caracol" que ya desde el guión se podía presagiar que evidentemente sería una película muy compleja. Entonces decidí hacer primero "Técnicas de duelo" como una especie de entrenamiento previo antes de saltar a la muy compleja dirección de "La estrategia del caracol".

"Técnicas de duelo" era además una película de mucho más bajo presupuesto que me sirvió de práctica y que me dio tiempo a preparar el rodaje de "La estrategia del caracol", y entre otras cosas a conseguir la colaboración de dos arquitectos y un ingeniero que estuvieron conmigo día a día, ayudándome a resolver problemas y a planificar la forma de mostrar al espectador, de forma indiscutiblemente creíble, cómo un grupo de inquilinos lograba llevarse a otro lugar una casa en coches de caballos con la ayuda de una grúa de madera.

Gracias a las recomendaciones de Jorge Alí Triana y Lisandro Duque, conseguí que el ICAI de Cuba se interesara en coproducir "Técnicas de duelo". Tenía unos ahorros, fruto de mi trabajo en el mundo de la publicidad, y con estos más un préstamo personal, fui a Focine y convencí a la gerente, que era María Emma Mejía, de que entraran en el proyecto como productores, pues al fin y al cabo el guion de "Técnicas de duelo" había ganado el concurso de guiones de Focine. María Emma tenía dudas acerca de mi habilidad como director, pues a ojos de todos yo era un director de fotografía, con muy poca experiencia en dirección, pero una vez salvado ese obstáculo empezamos a hacer la película. Fue un rodaje excelente, terminamos en el tiempo y presupuesto previsto, y aunque tuve graves problemas en la postproducción en La Habana debido a la pérdida de algunos negativos, la película se terminó satisfactoriamente.

"Técnicas de duelo" fue una película muy exitosa, tuvo muchos premios internacionales, algunos muy importantes, pero muy poco éxito de público, era una época en que nadie quería ver cine colombiano, creo que no llegó ni a 15.000 espectadores. Pero no me desanime, al contrario, seguimos trabajando con Ramón, incluso con más entusiasmo y ese esfuerzo tuvo su recompensa porque cuando finalmente terminamos de escribir el guión de "La estrategia del caracol" ganó el primer premio del concurso nacional de guiones de Focine. Pero a pesar de esto me quedé con la idea de que se podía dar un paso más, que el guion podía mejorarse aún más, hablé con Ramón y decidimos que Humberto Dorado, le hiciera una revisión y Humberto hizo un magnífico trabajo con el guión y los personajes y los diálogos. También conté con la colaboración de Jorge Goldenberg y Frank Ramírez.

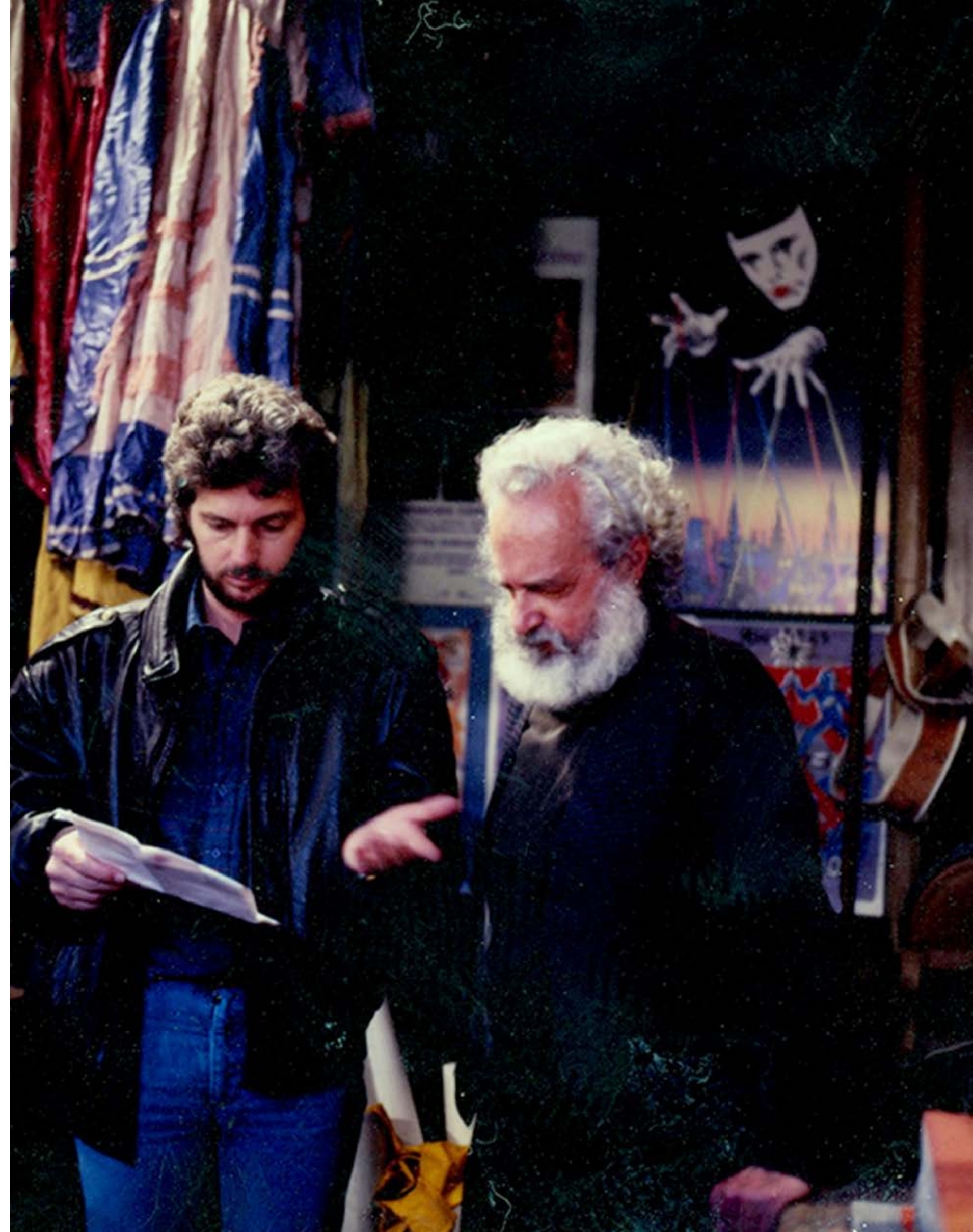
Por haber ganado el primer premio en el concurso nacional de guiones, la película tenía garantizada su producción, así lo estipulaba el reglamento del concurso, así que cuando tuvimos listo el guion Focine nos entregó el 30% del presupuesto de la película y nosotros nos pusimos manos a la obra. Tuve la suerte de contar, con invaluable colaboración de Salvo Basile, a quien le había gustado mucho "Técnicas de duelo" y aceptó trabajar en el nuevo proyecto. Así pues que con Salvo, junto con Ramón, y algunos colaboradores más empezamos todos los preparativos: pre-producción, casting, búsqueda de locaciones en fin, toda la investigación, Pero faltando más o menos tres semanas para arrancar el rodaje Fanny Mikey, que era la delegada de los artistas en la Junta Directiva de Focine, y que además era amiga mía, me llamó muy preocupada y me dijo que en pocos días Focine se declararía en



Juan Antonio Bardem le hace entrega de "La Espiga de Oro" del festival de Valladolid (1993)

quiebra y que por lo tanto no podría cumplir con los compromisos contractuales ni girarnos el dinero restante que tenía que entregarnos según los contratos. Me recomendó cancelar el rodaje, pues era evidente que no podría terminar de filmar la película. Reflexioné y pensé que, si se cancelaba el rodaje, la película ya no se haría nunca. Me reuní con Salvo y Ramón, hicimos cálculos y concluimos que el dinero que teníamos alcanzaría solo para cuatro de las ocho semanas de rodaje que estaban previstas, después habría que suspender el rodaje. Deje sentada mi posición: prefería tener solo media película a no tener nada, y decidimos correr el riesgo aún a sabiendas que no podríamos terminarla y reorganizamos el plan de trabajo con esa premisa.

Efectivamente, justamente el día en que comenzó el rodaje, salió en la prensa la noticia de que Focine se disolvía... y ahí empezamos nosotros a "apretarnos el cinturón", hicimos muchas peripecias, puse más dinero de mi bolsillo, y el coproductor, Crear TV también puso más dinero, echamos mano a las tarjetas de crédito, a las que Salvo les exprimí hasta el último centavo, y luego él mismo consiguió que los proveedores nos fiaran; habló con el laboratorio de revelado, que aceptó revelar sin cobrarnos y guardar los negativos, pero sin entregarnos los roches, es decir el material positivado que es el que se puede ver en sala de proyección o en sala de edición... por esa razón durante todo el rodaje nunca pudimos ver material positivado, estábamos, por decirlo de alguna manera, rodando a ciegas, como si escribiéramos en un computador sin pantalla... (Risas) Ahora me río, pero durante el rodaje



Con su padre Fausto Cabrera durante el rodaje de La estrategia del caracol (1989)



Con Margarita Rosa de Francisco en *Ilona llega con la lluvia* (1996)

era muy dramático y muy triste no poder ver lo que estábamos rodando como se hace normalmente en cualquier rodaje. Solo pude ver lo que habíamos rodado, tres meses después de terminar, gracias a que en cuanto paramos me dediqué a hacer todos los comerciales que podía para reunir algún dinero que permitiera pagar la deuda con el laboratorio y sacar el material positivado para poder empezar a editar.

Salvo y Ramón hicieron pactos y consiguieron la complicidad de los técnicos, y los actores y así logramos llegar a la quinta semana, cuando ya fue necesario suspender el rodaje. Pero teníamos rodada más de la mitad de la película... Como ya dije, habíamos hecho un plan de rodaje que permitiera partir la película en dos rodajes, todo lo que involucrara arquitectura e ingeniería, todo lo que tenía que ver con las casas, había que completarlo antes de parar, porque sabíamos que mantener esas casas medio destrazadas durante tanto tiempo, hasta que lográramos volver a conseguir dinero, iba a ser muy difícil, por no decir imposible.

El parón se prolongó durante cuatro meses más o menos, FOCINE a pesar de sus obligaciones contractuales no puso ni un peso más, así que me dediqué a hacer comerciales y logré ahorrar una buena cantidad de dinero que sumado al que pusieron los socios coproductores, la familia Guerra, logramos reactivar la producción y terminar la película.

Era una pequeña victoria, pero pírrica, habíamos logrado completar la película, pero no teníamos dinero para la postproducción de imagen y sonido, y no eran unos cuantos pesos lo que se necesitaba, los cálculos eran matemáticos, necesitábamos 390.000 dólares de aquella época para llegar a la primera copia ¿Dónde consigue uno ese dinero? Trataba de

mantener mi optimismo, pero cada vez me parecía más difícil imaginar que la película llegaría a buen fin. Empecé a editar, pero sin dinero, junto con mi editor Manuel Navia, editábamos los fines de semana... todos los fines de semana, un poquito por acá otro poquito por allá, pero la perspectiva era cada vez más sombría, y fui perdiendo la perspectiva, la posibilidad de lograr terminar la película era cada vez más lejana... Y es que el trabajo artístico es muy frágil, uno puede tener mucho entusiasmo, como lo tuve, pero ese entusiasmo va decayendo en la medida en que no hay feedback, y empecé a tener dudas, muchas dudas, hasta que llegó el momento en que pensé que la película no valía la pena, que tal vez no era tan interesante como yo había llegado a pensar, que no se justificaba tanto esfuerzo. Fui perdiendo la perspectiva, fue un periodo muy triste, las dudas me corroyeron, y finalmente al cabo de un año de esfuerzos guardé la película en una bodega, no podía seguir gastando el dinero de la familia, en algo que a mi modo de ver ya no tenía futuro. Justo en ese momento en Caracol Televisión me ofrecieron dirigir la serie "Escalona", y acepté, eran 33 capítulos de una hora, y el rodaje entre Mompo, Valledupar y la Guajira duró un año. Y durante este lapso de tiempo, el recuerdo de "La estrategia del Caracol" se fue desvaneciendo poco a poco hasta desaparecer.

Al terminar el rodaje de Escalona dirigí otra telenovela, "La mujer doble" y al terminarla en Caracol Televisión me ofrecieron hacer una serie con tres obras de Álvaro Mutis: "La nieve del almirante", "Un bell morir" e "Ilona llega con la lluvia", me entusiasmé mucho con ese proyecto y acepté... "La estrategia del caracol" ya no estaba entre mis proyectos.

Para trabajar en los guiones de la serie sobre las novelas de Mutis, que se iba a llamar "Noticias del gaviero", viajé a México en compañía de Jorge Goldenberg, que sería el encargado de escribir el guión. Estuvimos trabajando durante dos semanas con Álvaro al cabo de las cuales un día me dijo que Gabriel García Márquez tenía ganas de saludarme y que vendría a cenar con nosotros al día siguiente. A Gabo lo había conocido en Bogotá y pude hablar con él unas cuantas veces, pero fue en La Habana, mientras editaba "Técnicas de duelo" cuando empezamos a coincidir con cierta frecuencia, porque teníamos amigos comunes, el director Tomas Gutiérrez Alea "Tito" y Mario García Joya, "Mayito" un director de fotografía cubano a quien había conocido en Colombia y con quien había entablado una gran amistad.

En casa de Mayito se hacían con frecuencia reuniones donde escuchábamos música y en algunas ocasiones se cantaba, ahí escuche alguna vez a Gabo cantando boleros con una muy afinada voz. Era el 87, u 88 no recuerdo, pero en todo caso era una época en que en La Habana no había taxis, y al terminar las sesiones Gabo solía llevarme a mi hotel en un Volkswagen que tenía. En esos días, en una proyección de prueba en la salita de proyecciones del ICAIC Gabo había visto "Técnicas de duelo" y le había gustado, incluso creo haber escuchado que le había gustado mucho, y una noche, mientras me llevaba en su carro al hotel Riviera, que era donde estaba hospedado, me preguntó por mi próximo proyecto. Para ese momento, el guión de "La estrategia del caracol" ya estaba terminado e incluso ya había ganado el premio de Focine, así que en el lapso de 15 minutos, le hice una especie pitch, un breve resumen, y le conté que ya estábamos en proceso de pre-producción.

Tres años después de ese día, en la cena que habían organizado Carmen y Álvaro, después de un rato de conversación, Gabo a quemarropa me preguntó por aquella película de

la que le había hablado aquel día que me había llevado al hotel Riviera... no sabía que decirle, la película llevaba dos años en una bodega y me había olvidado de ella, y eso le dije, que la película se había rodado, que incluso ya estaba editada pero que entre el cierre de Focine y mi falta de liquidez no teníamos dinero para la postproducción y que después de mucho luchar por terminarla no me había quedado mas remedio que abandonarla. Gabo se puso muy serio, y medio en chiste, medio en serio, me dijo que abandonar una película era como abandonar un hijo . “¿Se puede ver?” preguntó y le dije que si. “¿Estas contento con el resultado?” preguntó y de nuevo le dije que si. Me dijo que él quería verla, que viajaría a Colombia en un par de semanas y que me llamaría para organizar una proyección. Le agradecí mucho sus intenciones, pero me quede con la idea de que solo era un gesto de simpatía.

Unos días después, ya en Bogotá recibí una llamada de la secretaria de Gabo, quería una cita para ver la película; me quedé muy sorprendido pues seguía creyendo que lo de México había sido un simple gesto de cortesía, así fijé la fecha para el próximo viernes a las seis de la tarde, era un lunes y necesitaba tiempo para sacar la película de su bodega y preparar una proyección en moviola. Para ese entonces Manuel Navia ya no estaba disponible, pero tuve la fortuna de encontrar un editor ingles, Nicholas Wentworth, que puso a punto todo para la proyección. Gabo llegó muy puntual a las seis de la tarde y cuando vio en la sala de edición los 36 rollos (12 de imagen y 24 de diálogos), se asustó, me dijo que él se había imaginado que la película era un corto y que no iba a tener tiempo de verla completa porque tenía una cena en su casa a las ocho de la noche... Le dije que no se preocupara, que con ver un par de rollos podía hacerse una idea de cómo era la película. Más o menos a las siete y media de la noche Gabo me dijo que quería hacer una llamada, no había celulares en aquella época, lo llevé a una oficina y me quede afuera, y él llamó a Mercedes, su esposa, y le dijo que llegaría tarde a la cena porque estaba viendo una película que le estaba gustando mucho. Quedé feliz por haber “espiado” la conversación telefónica, regresamos a la sala de edición y Gabo se quedó hasta que terminó la película a eso de las nueve y media de la noche. Cuando terminó nos felicitó, nos dijo que era una excelente película y le dijo a Humberto Dorado, que estaba con nosotros, que era la primera vez que había visto una película hablada en colombiano. Se comprometió a ayudarnos a conseguir fondos y ayuda para terminar la película, y efectivamente el lunes o el martes siguiente, ya me empezaron a contactar productores y gente dispuesta a ayudar en el rescate de la película abandonada. Se movieron muchas cosas, y finalmente un organismo francés, que ahora se llama Fond Sud, pero que en aquella época se llamaba de otra manera, puso el dinero para la post-producción y junto con Nicholas, después de un par de meses muy duros de trabajo nos fuimos a Paris y logramos sacar la primera copia de “La estrategia del caracol”.

Gabo me sugirió que enviáramos la película al comité de selección del festival de Venecia, e incluso le escribió una carta a Gillo Pontecorvo, director del festival, presentándola. Y fue seleccionada e invitada a la selección oficial del festival de Venecia, fue un momento decisivo para la película. Recuerdo que el día de la proyección en la Sala Grande, cuando termino la proyección el publico, mas de 1200 personas, se puso de pie y empezó a aplaudir, y ese aplauso duro nueve minutos, lo se porque mi hermana estaba grabando un video y lo cro-



Con Jorge Ali Triana y Luis Ospina ©jorge_restrepo_7

nometramos al volver al hotel (risas) la gente de pie aplaudiendo...fue muy emocionante... Y ya ahí la película arrancó y se convirtió en una película de verdad, fue a muchos festivales, ganó muchos premios, y fuimos muy felices, (risas)

La película tuvo una distribución internacional importante, además de haber tenido mucho éxito en Colombia, tuvo mucho éxito en España, casi 10 meses en cartelera, en Alemania seis meses, en Italia 11 meses, en Francia, Suiza... fue realmente un fenómeno que se salió de lo normal.

“LO IMPORTANTE NO ES QUE LOS SUEÑOS SE CUMPLAN, SINO TENER LA CAPACIDAD DE SOÑAR...” ESTA ES UNA FRASE SUYA, QUÉ LE REPRESENTA?

Para que un sueño se cumpla, primero hay que soñarlo... y si no se sueña no hay posibilidad alguna de que se haga realidad. Hoy en día hacer una película como “La estrategia del caracol” sigue siendo muy difícil, aún contando con las nuevas tecnologías digitales sería una película ambiciosa, y desde luego mucho más ambiciosa fue la versión que hicimos donde no hay ningún efecto digital. Creo que en Colombia, los cineastas tenemos que ser ambiciosos, es fácil contentarse con poco, pero hay que ser capaz de tomar riesgos para que un proyecto logre cristalizarse. La capacidad de riesgo, es el mayor capital que puede tener un creador.

Después de “La estrategia del caracol” he hecho varias películas más, “Águilas no cazan moscas”, “Ilona llega con la lluvia”, “Golpe de estadio” “Perder es cuestión de método” y “Todos se van”, y en cada una he tenido que tomar diferentes tipo de riesgos, tanto en lo creativo como en lo financiero, y la verdad que siempre lo he hecho con la convicción de que sin tomar riesgos no habrá nunca resultados satisfactorios.

Claro que no siempre el riesgo trae satisfacciones, en 1998 tome el riesgo de dejar el cine y dedicarme a la política, y hoy puedo asegurar que haber sido Representante a la Cámara no me trajo ningún resultado satisfactorio. Bueno, en realidad si hubo algo muy positivo y fue el impulso que desde el Congreso pude darle a la cinematografía nacional, con los foros que organizamos, y las reuniones que tuve con representantes del gobierno y especialmente las que tuve con el Ministro de Hacienda de aquella época, Juan Camilo Restrepo, donde se sentaron las bases de lo que un par de años después sería la ley de cine.

¿QUÉ LE HA IMPULSADO PRINCIPALMENTE PARA CENTRAR TODO SU ESFUERZO CREATIVO Y VITAL EN EL CAMPO DEL CINE?

Hay muchas razones para haber escogido el cine como eje de mi espíritu creativo, y una de ella es el haber fracasado en mis sueños de militante revolucionario. Con los años me fui dando cuenta, de que aquella revolución que no se había podido hacer en la vida real si la podía hacer en un mundo virtual. Para que las cosas cambien se necesita desear el cambio, y el cine es un gran vehículo para transmitir ese deseo. Quiero que todo cambie, he seguido siendo un revolucionario a mi manera, y pienso lo contrario de lo pensaba Tancredi cuando le dice a su tío en El Gatopardo, aquello de que para que las cosas sigan igual, todo debe



Con Arthur Penn en Valladolid 1994

cambiar... No, yo no quiero que las cosas sigan igual, y en las películas puedo construir mundos donde las cosas se hacen a mi manera, por ejemplo como director puedo inventar una pequeña revolución que tenga éxito, que es la trama de “La estrategia del caracol” donde los personajes hacen una revolución en miniatura, una revolución en una casa; todo lo que sucede en “La estrategia del caracol”, es lo que hay que hacer para hacer gran revolución en un país: crear vínculos de confianza, generar solidaridad entre el grupo que va a hacer la revolución que son los inquilinos, enfrentamiento con los perversos que son los que están al otro lado del muro y cómo la caída de ese muro es de alguna forma, el equivalente a la gran insurrección para la toma del poder. Es una victoria pírrica, es verdad, pero así lo quise porque me interesaba más un final romántico: el triunfo de los inquilinos en la lucha por recuperar su dignidad.

Hay una cosa especialmente interesante en “La estrategia del caracol”, es una película que está pensada para que la gente sea consciente de que no podemos seguir repitiendo viejas fórmulas para hacer cosas nuevas, no podemos seguir resistiendo un desalojo a tiros cuando sabemos que tarde o temprano la policía va a ocupar casa; el repetir viejas fórmulas es un error, hay que ser creativos buscar nuevas salidas para los problemas de siempre, y para los nuevos también. Los mecanismos creativos de la política son indispensables para que los países evolucionen y de eso se trata la película, muy conscientemente se trata de eso.

Por eso la película comienza con un discurso de un hombre que se convertirá en el narrador, y que explica que todo lo que está sucediendo ahí se debe a la “injusticia de la justicia”, y en ese momento el público ríe, pero no se dan cuenta de que están entrando en un problema filosófico, pues el núcleo de esa película es el enfrentamiento entre dos conceptos, no antagónicos, pero sí contradictorios: la solidaridad, que siempre ha sido vista como una virtud sospechosa, y la justicia, que sabemos todos, no es una ciencia exacta, y muchas veces solo es el resultado ecléctico de interpretaciones de hechos no siempre comprobables. Hubo un momento en la historia de la filosofía que se analizó esta contradicción,



En rodaje con su equipo de trabajo

y creo recordar una frase de los diálogos de Platón: “la justicia es a lo que recurrimos cuando se nos acaba el dinero”.

Y también en “Golpe de estadio”, una película que hoy en día se entiende mejor que cuando la hice, porque finalmente en la realidad hubo un proceso y se firmó una paz. Y también plantea problemas filosóficos que cuando se estrenó mucha gente no entendía, porque se hablaba en la película de la posibilidad de que guerrilleros y policías tuvieran sueños comunes. Y esa era la esencia de la película: el pequeño sueño común de ver un partido de fútbol en televisión permite una tregua de paz de un día, y un gran sueño común de todo un país permitiría una tregua infinita.

Todas mis películas sin excepción tienen un trasfondo político, sin ser películas políticas, por ejemplo en “Técnicas de duelo”, se habla claramente de la inutilidad de la violencia, que es un tema que comprendía muy profundamente por mi experiencia en la guerrilla. En “Perder es cuestión de método” toco el tema de la corrupción en el sector inmobiliario a través de políticos y policías corruptos que se prestan para ello, algo similar sucede en “Ilona llega con la lluvia” e incluso en “Todos se van”

A mí el cine me interesa mucho más por los argumentos, por las historias que puedo contar, que por la experimentación. Nunca he sido un cineasta interesado en encontrar nuevos lenguajes cinematográficos, ni experimentar con la imagen, algo que sí he hecho en otras disciplinas, pero en el cine lo que me gusta es contar las historias que a mí me han cautivado por alguna razón. Y me gusta que la gente se apropie de mis narraciones y que les sirvan para transformar su forma de pensar. Mi interés por el cine es por decirlo de alguna forma, más humanístico que cinematográfico. Nunca he intentado hacer un cine de “cineasta vanguardista” y si más bien un cine de persona preocupada por mi entorno, por mi gente, mi verdadero interés es comunicar mis ideas y reflexiones, y contar historias. En algún momento he tenido algunas curiosidades cinematográficas, pero han sido más juegos que verdadero deseo de experimentar.

En general soy una persona bastante tímida, pero en el cine no soy tímido, con el cine intento hablarle al oído a la gente y decirles lo que pienso de las cosas y sembrar pequeñas semillas de inconformidad, de curiosidad, de rebeldía; en ocasiones esas semillas crecen, y en otras no, pero ese es el ejercicio que me gusta hacer, eso es lo que me divierte de mi trabajo; es el motor de mi trabajo que probablemente sigue siendo una reminiscencia de aquella educación china donde transformar el mundo era tan importante. Me da tristeza ver el mundo en el que vivimos, quisiera que fuera mejor, por lo menos un poquito mejor. Sueño con un mundo justo y trato de que eso se note en mi trabajo.

¿CUALES SON LOS TEMAS QUE PREFIERE AL TRABAJAR LOS CONTENIDOS DE LAS PELÍCULAS, LOS DOCUMENTALES O SERIES DE TELEVISIÓN?

Tarkovsky dice, que un alma sin cuerpo es un pecado. ¿No es la política un alma y el cine un cuerpo? Cualquier decisión que un intelectual toma respecto a su forma de expresarse refleja una posición política y filosófica, cuando alguien decide privilegiar el cine de mero entretenimiento no solo está adoptando una posición frente al mercado, pues considera que

ese cine dará grandes dividendos, sino además esta adoptando una posición intelectual: no voy a hacer esfuerzos por transmitir mis curiosidades, miedos o certezas. Ese director de super héroes, es una persona que piensa que vivimos en un mundo lleno de conflictos que deben ser resueltos, pero que espera que los resuelvan otros, mientras tanto prefiere hacer dinero. A ese cine yo lo llamo cine hamburguesa, quita el hambre, pero no alimenta.

A mí lo que me interesa en términos generales es el romanticismo, no como una categoría del arte, sino como una postura frente a la vida, por ejemplo me interesan mucho esas personas, que casi siempre son perdedores, que sueñan con transformar el mundo, esas personas me interesan, y me interesan sus vidas románticas que generalmente llevan incorporado el amor en cualquiera de sus manifestaciones, el amor de pareja, el amor de amistad, el amor al entorno, a la sociedad... Los tiempos cambian, y mucho, y los conceptos filosóficos deben cambiar y adaptarse a la modernidad y otro tanto debe suceder con el cine. Carlos Marx pensaba en el proletariado como una masa de gran pobreza, y ahora son personas que llegan a la fábrica en su propio automóvil.

Por otro lado, y ya que nos preguntamos por el cine y la televisión, hay que tener claridad que aunque ambos técnicamente son cada vez más parecidos, en la práctica son dos mundos muy diferentes, podría resumirlo: el cine es del director y la televisión es de la empresa que te ha contratado. En mis películas siempre he sido una especie de rey que decide y toma las decisiones que quiere. En televisión hay muchas restricciones y finalmente el poder de decisión es en general fruto de consensos, cuando no de ordenes. Pero aún en esas circunstancias mi deseo de transmitir únicamente las cosas que me interesan ha permeado también todos mis proyectos de televisión. He tratado de ser estricto y exigente en la selección de los proyectos que he dirigido en televisión. Proyectos como "Escalona", "La mujer doble", "La Pola", "Doctor Mata" o más recientemente "Garzón," son proyectos que no son cine, pero donde cada capítulo y cada escena corresponden a mi forma de ver el mundo.

No he hecho nunca una película o serie de narcos, me lo han propuesto, pero no he querido, no porque me parezca mal tocar esos temas sino porque el ángulo o el punto de vista de los proyectos que me han propuesto no se correspondía con el mío. Me parece bien que lo hagan otros, pero prefiero buscar otros temas, no tengo nada contra los colegas que hacen historias del narco, me parecen muy bien, y de pronto un día si encuentro la historia apropiada, la haría, pero mientras tanto prefiero buscar otras historias que contar. Y esto es aplicable también a los proyectos de televisión que he hecho en España o en Italia. De todas formas me gustaría aclarar que aunque prefiera el cine tengo un gran amor por la televisión. La televisión es un muy buen sucedáneo del cine, y especialmente ahora, que usan las mismas herramientas, los mismos actores, los mismo mecanismos de producción y edición.

¿HARÍA UNA PELÍCULA SOBRE SU VIDA?

La verdad es que si me gustaría contar mi vida en cine, pero no encuentro por donde, no sé cómo hacerlo. (Risas) Hay momentos de mi vida que me parecen muy interesantes de contar, pero me ha costado trabajo tomar distancia de mi mismo para escribir, algo he escrito, pero no me atrevo a enfrentarme con un personaje que sea yo mismo, hay muchos directores que lo han hecho, pero a mí no me resulta fácil.



En el rodaje de "La pola"

Un escritor colombiano al que admiro mucho, Juan Gabriel Vásquez, está escribiendo una novela basada en la historia de mi familia, y en principio el personaje protagónico será yo, espero que ese sea un material que me sirva para trabajar un guion y que me permita pensar en contar algún episodio de mi vida. También esta entrevista tan larga podría servirme de inspiración, (Risas) no me extrañaría que de aquí saliera algún material que algún día me pueda servir para escribir algo más sobre mí mismo.

Y hablando de vida, quiero dejar constancia de que a mí me halaga mucho haber ganado este premio de Vida y Obra, me parece muy bonito que se reconozca el esfuerzo y la dedicación de los artistas, aunque siento algo de pudor, porque se que hay muchas otras personas que se lo merecen también... y tengo la sensación de que le he quitado el puesto a alguien (Risas). La verdad es que nunca he tenido deseos de gloria, ahí quedaran las películas para el que las quiera ver y las juzgue... A mí lo único que de verdad me interesa es mi familia y mis amigos. Los amigos no son muchos pero son muy buenos y han sido fundamentales en mi trabajo todos estos años. También mi familia es pequeña y ha sido fundamental en mi trabajo al igual que ha sido fundamental mi esposa Silvia que me estimula y apoya permanentemente en cada proyecto. Y capítulo aparte son mis hijos Lili, Valentina, Raúl y Amalia, los cuatro motores de mi vida.

CREO HABER ENTENDIDO QUE USTED TIENE UNA FILOSOFÍA SOBRE COMO DEBE SER EL TRABAJO DE UN CINEASTA ¿ES ASÍ??

Creo que la filosofía a la que se refiere es a la de “hagamos”, “seamos”, “no perdamos tiempo”, “hagamos lo que sea posible” y “no poner el listón demasiado alto porque no pasaremos”, (Risas). Hay que evolucionar, hay proyectos míos que llevo años tratando de encontrarles productor y películas que creo que serían muy comerciales y no logro sacarlas adelante, porque no es fácil... la gente piensa que a medida de que vas rodando más, es más fácil conseguir productores y no es así, cada vez es más difícil, porque los proyectos son cada vez más complejos, y además cada vez con más frecuencia los productores buscan gente joven, con deseos de comerse el mundo, y de alguna forma en este momento tener experiencia se convierte casi en un defecto, y es normal que así sea, también fui joven y tuve ese privilegio, no puedo esperar que dure toda la vida... hay que darle oportunidad a los jóvenes. Creo que en Colombia, en términos generales se hace el cine que le corresponde a un país lleno de conflictos, injusticias y corrupción, grave sería si nuestro cine pintara un país maravilloso que no existe... No, creo que por regla general el cine es y debe ser crítico. El cine, como todo tipo de arte siempre tiende a mostrar los defectos de la sociedad y rara vez sus virtudes. Solo el cine subvencionado abandona la posición fiscalizadora que le corresponde no solo al cine, sino al arte en general.

Y sí tengo una filosofía en relación con mi trabajo, creo que debemos ser conscientes de que uno no puede arreglar el mundo con películas. Si bien el cine no ha servido nunca -y no creo que sirva nunca- para transformar las instituciones o los estados, si que sirve para preparar las condiciones subjetivas que permitan esos cambios. De ahí la importancia de la cultura, de la literatura, y desde luego del cine para preparar el terreno y las personas capaces de implementar esos cambios profundos en la sociedad. Me gusta pensar que Michel Foucault tiene razón cuando dice que el papel de los intelectuales en la sociedad moderna no puede seguir siendo la de simples consejeros y que lo que les corresponde es dar instrumentos de análisis y hacer un croquis topográfico de la sociedad, ya vendrán los especialistas a corregirlos. Yo me esfuerzo en hacer mi parte consciente de que una película no arregla el mundo, ni siquiera muchas películas pueden arreglar el mundo. Pero las películas le pueden mostrar a los espectadores los lugares y las situaciones donde hace falta intervenir para que el mundo mejore. Insisto en que a mí no me interesa el cine político, el cine militante, el que esta al servicio de un partido o de una ideología, me gusta el cine social, el que siembra inquietud, dudas, el que pone a la gente a pensar, eso es lo que a mí me gusta. Soy curioso, no solo en el cine sino también en mi vida cotidiana, amo la curiosidad, soy un curioso profesional, y constantemente me pregunto sobre todo tipo de temas. Nunca he generado proyectos solo por diversión, siempre he querido que mis proyectos tengan un fondo de curiosidad, para mí y para el espectador.

Y es muy interesante observar como con mucha frecuencia uno puede ver filosofía convertida en cine, la filosofía se ha adaptado al cine muchas veces en películas maravillosas como “El séptimo sello” de Bergman, “Hiroshima mon amour” de Resnais, “Vivir” de Kurasawa, “Ocho medio” de Fellini, o “2001 Odisea en el espacio” de Kubrick, por solo men-



Junto a su esposa Silvia Jardim, Foto de Daniel Mordinsky. 2010

cionar algunas. Es más, diría que si detrás de una película no hay una búsqueda filosófica, la película carece de sentido. Y aún más, esta afirmación se puede extender hasta las películas de súper héroes, que con frecuencia en su superficial lucha entre el bien y el mal, esconden otros conceptos mas interesantes que la película misma.

Quiero insistir en aclarar que cuando digo que no me gusta ni me interesa el cine político, me refiero exclusivamente al cine militante, a favor o en contra de ideas o movimientos. En cambio si me interesa, y mucho, el cine que aborda situaciones y personajes que están y hacen parte de una situación social que inevitablemente tiene raíces políticas. Mucha gente sabe que en mi juventud fui militante comunista, y a pesar de ser consciente de todos los errores que ese movimiento y esa ideología han cometido, no puedo evitar seguir intentando rescatar algunos aspectos del ideario comunista y utilizarlos en mi cine. Aunque ya no sea comunista, sigo siendo una persona de izquierda y desde luego que eso debe, tiene, que reflejarse en mi cine, lo contrario sería una hipocresía.

Hay una leyenda china que usted refiere, se trata de la fábula de hombre que quiso mover unas montañas para que el sol le diera a sus cultivos...

Ahhh, si, la fábula de “El viejo tonto que movió la montaña”... una antigua fábula muy popular en China, que aparte de ser popular, hacía parte de un discurso de Mao Zedong que se leía todos los días en todas partes durante la revolución cultural. Cuenta como un anciano



Con colegas cineastas durante el festival de Sundance en 1998

que vivía a la sombra de una gran montaña un día decide salir a quitarla. Con picos y palas y la ayuda de sus hijos, empieza a cavar para quitarla y lograr que el sol llegue a sus cultivos que permanecían en la sombra. Todos se ríen de él, es una tarea imposible, le dicen que es un viejo tonto, que nunca lo logrará, y él contesta que si no lo logra él, lo lograrán sus hijos o sus nietos, pero que, si perseveran, algún día la montaña dejará de existir y el sol llegará a sus cultivos. Al final, los dioses conmovidos le hacen el milagro y se llevan la montaña. Mao Zedong utilizaba la fábula como ejemplo de lo que tenía que hacer el pueblo chino para construir un país, como el que finalmente han logrado construir; el mensaje era que hay que insistir, perseverar en los planes y estrategias, y que si se tiene una montaña al frente hay que quitarla. En realidad lo que a mí me interesaba de la fábula es que me servía para contar como se hace una revolución.

La mezcla de la fábula con un artículo del periódico El Tiempo que mencione hace rato fueron el detonante para contar mi historia acerca de la fuerza de la solidaridad y la importancia fundamental de la creatividad política. Sentía que la historia era maravillosa y soñaba con rodarla, pero tenía el temor de que la historia, como la concebía, no fuera creíble. Mi asesor de arquitectura y mi asesor de guión tenían el mismo temor, era una historia que ya en papel era difícil de creer, y existía el gran riesgo de que ese guión, convertido en imágenes, fuese aún más increíble. Inclusive hubo un momento en que mi asesor de guión intentó convencerme de que la mejor solución, para que la historia fuera verosímil, era que al igual que en la fábula china, un dios benevolente que aparecería en la primera escena, informado de lo que estaban tratando de hacer los habitantes de la Casa Uribe, se conmoviera y les echara una mano. (Risas)

Entre las cosas que más valoro de mi educación y de todos los años que pase en China, quizás la que más me ha ayudado en mi vida ha sido es precisamente esa capacidad de ser un viejo tonto, de perseverar, de ser paciente, de hacer planes a largo plazo... Aun así, ya te conté que la película estuvo en riesgo de no terminarse nunca, hay que decirlo, porque si no hubieran intercedido los dioses y el destino y no me hubiera encontrado con García Márquez en México, quien sabe que hubiera pasado con esa película... ¿porque de donde diablos iba yo a sacar los casi 400 mil dólares que necesitaba? (Risas)

He sido una persona afortunada y en muchas ocasiones he estado en el lugar correcto en el momento preciso, pero hay que llegar a esos lugares... los lugares no llegan a uno, hay que buscar, hay que salir a buscar. *"Que la inspiración me encuentre trabajando"*, decía Pablo Picasso; no se puede esperar sentado a que las cosas se den, porque eso no sucede, hay que salir a buscarlas. Si, es verdad que he sido afortunado y he tenido éxito en diferentes áreas, pero porque he tomado riesgos. Cuando por una casualidad del destino se me ofreció la posibilidad de ser director de fotografía, acepté el reto, y me fue bien, incluso gané varias veces premios de esa especialidad; cuando decidí empezar a dirigir, como no encontraba el camino, me convertí en director de cine publicitario y también ahí tuve éxito, gane muchos premios de cine publicitario, y también fue un reto empezar a dirigir en televisión e igualmente ahí he tenido muchos proyectos exitosos; y desde luego en el cine también, en lo único que no he tenido éxito es en la maldita política... (Risas) mi paso por el congreso fue un rotundo fracaso... hubiera querido hacer más por este país, pero las condiciones no fluyeron ni se dieron como esperaba.

¿LA MISMA CONSTANCIA SUYA SE LA INCULCA A SU EQUIPO?

Si, es indispensable. El cine no lo hace el director, es un trabajo de equipo y realmente el director lo que hace es manejar ese equipo, un director de cine debe tener mucha claridad en lo que quiere contar, cómo lo va a hacer y cómo lo va a contar... hacer una película sólo es casi imposible, aprender a trabajar en equipo es fundamental, en ese sentido a mí me sirvió mucho toda la experiencia que fui adquiriendo como director de fotografía que es el jefe del equipo técnico, y después como director de cine publicitario, ya que allí aprende uno a darle una gran importancia al tiempo, las películas publicitarias eran de 30 segundos y a veces



Con Alejandro Obregon
y Luis Alfredo Sanchez
durante el rodaje de un
documental.1983

de 20 segundos y en ese tiempo había que contar historias complejas, y cada segundo vale mucho, recuerdo haber estado horas intentando quitarle cinco segundos a un spot de treinta... Esa experiencia del cine publicitario sin duda me ha sido de gran ayuda en mi vida de director. Un director tiene que aprender a compartir su trabajo con el grupo o el equipo. Cuando trabajo delego mucho para poder tener tiempo para mí, para pensar, y para hablar con los actores y tener tiempo de concentrarme en dirigir propiamente la parte artística de la película. Inculcarle confianza y darle responsabilidad a tu gente es fundamental; y es por esto que uno trata de trabajar siempre con el mismo equipo, pues es gente que ya se conoce, que sin tener que recordárselos son conscientes de las responsabilidades y las necesidades de cada plano. También en ese aspecto he sido muy afortunado, he tenido un gran equipo de asistentes de dirección, de producción, directores de fotografía, sonidistas, directores de arte... en fin gente fantástica trabajando en coro conmigo.

“¿EXISTE ALGUNA FORMA DE ENFRENTAR LAS DIFICULTADES EN UNA PELÍCULA?”

No hay formulas en el cine, ni en el arte, ni en la vida cotidiana, Woody Allen lo resume muy bien cuando dice que no conoce la formula del éxito, pero si la del fracaso, que es tratar de complacer a todo el mundo. (Risas) No podría estar mas de acuerdo... En una película uno tiene que defender sus ideas y luchar por ellas hasta el ultimo aliento, porque el cine es siempre el resultado de un gran proceso de deterioros, se empieza con una gran idea, que al convertirse en guion suele perder parte de su encanto; y cuando ese guión se rueda, los múltiples problemas de producción hacen que pierda parte, y en ocasiones gran parte de su esencia, porque no hay suficiente tiempo para rodar, ni dinero, porque no se pudo contratar a los actores que el director deseaba, por el vestuario, los decorados... Y cuando llegas a la sala de edición descubres que no hay suficiente material, que no hiciste tomas que ahora consideras indispensables, que la mejor toma está fuera de foco, o que salieron oscuras, o no era un buen ángulo... pero aun así hay que persistir, porque al final la película es lo que uno logró salvar de aquella idea inicial que era maravillosa y que en el proceso se deterioró. ¡Ojo! la existencia de ese deterioro debe ser secreta, solo el director debe ser consciente de cuanto se ha deteriorado su idea, hay que tratar de mantener alta la moral del equipo que se resentiría si fueran cómplices de ese triste proceso. Y al final puede quedar algo muy bueno, pero hay que ser realistas, ni siquiera en Hollywood hay dinero suficiente que pueda evitar los contratiempos y las dificultades propias de un rodaje, siempre existirán imprevistos que impiden que la idea se ejecute tal como se planteó al comienzo.

Un poeta, solo, encerrado en su habitación, puede escribir en una servilleta un poema perfecto, un poema que revolucione la historia de la poesía, pero un director de cine para poder cristalizar su idea necesita un ejercito de colaboradores, cámaras, micrófonos, laboratorio, equipos electrónicos, luces, decorados y claro esta, actores... Es verdad que con un teléfono móvil hoy en día uno puede hacer videos maravillosos, pero en los niveles profesionales, hacer una película sigue siendo un trabajo difícil, un trabajo titánico.

Hay que tener buenas ideas, y aunque parece sencillo, tenerlas es difícil, muy difícil. Tener una idea que justifique dedicarle dos años de trabajo, para que la gente vaya a ver la película fruto de esa idea, y piense, se divierta y se ría o lllore con la película, es muy difícil.

Supongo que le pasa a todos los directores lo que a mi, pormi cabeza pasan muchas películas que en un momento parecen ser una buena idea, pero que al cabo de unos días uno se da cuenta de que la idea no era tan buena, como para casarse con ella. Para casarse con una idea hay que destilar mucho el contenido de la dichosa idea, porque cualquier gestación de idea puede durar mínimo un año; y si la idea no era buena, se perdió ese año...

¿QUÉ OTROS SABERES LE HAN PERMITIDO COMPLEMENTAR SU CARRERA COMO DIRECTOR?

Los principales complementos que he tenido, ya lo mencione, han sido la literatura y la filosofía. Pero debería agregar mi experiencia como actor, que ha sido muy útil a la hora de componer personajes y trabajar con los actores. En algún momento de mi vida pensé en estudiar arquitectura, pero me di cuenta que me interesan y me importan más la gente que los edificios, de alguna forma entendí que detrás de cada persona hay una película, todo el mundo tiene historias, vidas interesantes, pero es difícil sintetizar la vida o las historias de un grupo de personas en 90 minutos, porque el cine a diferencia de la literatura tiene límites, una novela puede tener 100 páginas u 800, pero una película no puede durar más de dos horas, quizás unos minutos más si eres un director de prestigio, pero normalmente los exhibidores no quieren películas que duren mas de dos horas.

Siempre he pensado que uno solo puede hablar, filmar o escribir sobre lo que se conoce, cuando ruedo, pienso en personas que conozco, o en personajes que he leído porque la lectura y literatura son también una forma importante de acumular conocimiento. Para hacer una serie como "La Pola" por ejemplo, resulta muy útil conocer la literatura del siglo XIX, es información que puede ayudar a recrear vidas y momentos históricos relacionados con la época, que aunque sean diferentes, porque han sucedido en otros países o continentes, sirven de punto de partida para imaginar hechos que uno no ha vivido..

Soy muy observador, en cualquier lugar donde me encuentre, en un tren, en un avión, en una calle, en un banco o una iglesia; observo y capturo, instantes o momentos que después pueden servirme para crear el universo de mis películas, los personajes de mis películas, son casi siempre contruidos con recuerdos de personas que en algún momento he conocido o que he leído. En diversas ocasiones he sido profesor en diferentes universidades en Colombia y en Europa, y me he dado cuenta de que evidentemente el cine, y la TV son elementos formadores de la identidad personal, antes los libros ocupaban un lugar muy importante, pero han sido desplazados por formas audiovisuales. Pero siempre los animo a cambiar ese concepto, para alguien que piensa dedicarse al mundo del cine la lectura es tan importante, o más importante que ver cine, porque cuando uno lee, se convierte en director de la novela o de la obra de teatro que está leyendo, mientras que cualquier película que veas, ya ha sido dirigida por alguien. Leyendo uno tiene que ir componiendo los personajes, imaginando el vestuario, los decorados, los colores, el clima... Cuando ves una película ya alguien se encargó de todo eso, la capacidad de imaginar que se genera con la lectura no logra ser remplazada por el ejercicio de ver cine.

"EL HUMOR ES UNA HERRAMIENTA IMPORTANTE EN SU OBRA, ¿QUÉ PIENSA SOBRE ELLO?"

Los colombianos somos muy amantes del humor, pero creo que con frecuencia se exagera su importancia, prefiero el humor que hace sonreír, no el de las carcajadas. No se si recordaran que en el libro de Umberto Eco, "El nombre de la rosa" existe un supuesto texto, perdido de la Poética de Aristóteles, donde el filosofo sostiene mediante ejemplos cómicos, que a través de la risa se puede dar gloria a Dios. Pero en la trama hay un monje que sostiene que la risa no es buena, que la risa es mala para el hombre porque puede incitarlos a perder el miedo al infierno, y que por lo tanto ya no necesitarían a Dios. Magnifico ejemplo... creo que de eso se trata el humor en mi cine, de perder el miedo a los dioses, a los políticos, a los corruptos económicos y espirituales, porque en cierta medida tengo un pensamiento anarquista, "La estrategia del caracol", -siento mucho citarla con tanta frecuencia- (Risas) es un buen ejemplo de ello, y creo que es importante tener afiladas las herramientas del humor, para poder luchar contra los elementos que hacen perdurar la injusticia. El humor es una gran herramienta. Hay grandes ejemplos de humor critico en el cine, desde Chaplin a Fellini donde sonriendo logran destapar los mecanismos de la manipulación de la sociedad.

¿QUÉ RELACIÓN ENCUENTRA HOY EN DÍA ENTRE EL TEATRO Y SU CINE?

Era muy niño cuando viajamos a China, pero tuve la fortuna de aprovechar una pequeña biblioteca de obras de teatro, que mi padre llevó, gracias a ello, crecí leyendo obras de teatro que de alguna forma tienen mucha similitud con los guiones de cine. Parece una obviedad, pero cuando uno piensa mucho en algo, empieza a sentir que cada vez puede imaginar mejor, y eso era lo que me pasaba a mi con las obras de teatro, de tanto imaginar personajes adquirí una habilidad para crearlos y ponerlos en escena. Es como cuando se practica mucho un deporte, uno termina por ser hábil en el deporte que está practicando. Y el teatro, mirándolo fríamente, es muy sencillo, básicamente consiste en copiar la vida encima de un escenario.

El cine también es muy sencillo. El lenguaje cinematográfico es de una gran simpleza, básicamente se trata de "mover" la acción, por eso en ingles a las películas les dicen "movies", y solo hay cuatro o cinco formas de mover la escena: se cambia el emplazamiento de la cámara en el suelo del estudio, se mueven los actores, se mueve el fondo, por ejemplo si van en un tren o un bus, o se mueve físicamente la cámara sobre rieles, en una grúa, los hombros, o más recientemente sobre un steadycam. Y luego están los planos, que así le decimos a los encuadres y son más o menos unos ocho tamaños de plano: plano de establecimiento, plano general, plano americano, plano medio, plano por sobre el hombro, primer plano, primerísimo primer plano y plano detalle. Y en esencia, para hacer una película lo único que hay que hacer es mezclar armónicamente esos planos con los movimientos de cámara, no es tan complicado... insisto: en hay que tener una buena idea, eso si es fundamental. Con la literatura sucede exactamente la misma cosa, Gabriel García Márquez usaba los mismos diccionarios que tengo en mi casa, las mismas letras del alfabeto y las mismas palabras que usamos todos los días para expresarnos y hablar entre nosotros. La gran di-

ferencia no estaba ahí, no estaba en sus herramientas, estaba es su inmensa capacidad de imaginar. Porque escribir es fácil, todos tenemos la oportunidad de escribir como García Márquez o Cervantes, pero casi nadie tiene la habilidad que tenían ellos para imaginar las historias que escribían. Con el cine sucede lo mismo, filmar, dirigir una película en sí no es difícil, solo es difícil tener buenas ideas que contar y contarlas bien.

¿QUÉ INFLUENCIA EJERCIÓ SU CONVIVENCIA CON LA CULTURA CHINA, EN EL TRABAJO COMO DIRECTOR?

Mis amigos y la gente que me quiere se quejan con frecuencia de mis prolongados silencios, de lo poco que hablo y de lo poco que cuento, y creo que tienen razón, quizás ese es uno de mis rasgos de herencia oriental, solo hablo cuando tengo cosas que decir, y así son ellos, los orientales. Me doy cuenta que hay mucha gente que habla sin cesar, gente que no para de hablar y de decir cosas. Ya lo dije, soy mas bien tímido, solamente me comunico cuando tengo algo importante que decir y quiero que se sepa, o que se conozca mi opinión. Aquel refrán que dice que uno es dueño de lo que calla y esclavo de lo que dice, encierra una gran sabiduría. (Risas)

¿LE PREOCUPA LA OPINIÓN QUE SUS ESPECTADORES TIENEN DE SUS PELÍCULAS?

No soy una persona que esté muy pendiente de las críticas, pero desde luego que me interesa mucho la opinión de los espectadores, mucho más que las de los críticos profesionales. En general siento que he tenido suerte con los críticos, desde luego que me gusta tener buenas criticas, pero no me mortifican las malas. Si me duelen las injustas, que siempre aparecen de vez en cuando. Por ejemplo, con mucha frecuencia los críticos comparan mi cine con el de Víctor Gaviria, cuando a mi modo de ver son dos formas de cine que son incomparables, por más que me lo propusiera, jamás podría hacer una película como las que hace Víctor, son dos estilos de cine muy diferentes... siempre he admirando mucho a Víctor y somos muy buenos amigos, incluso a veces nos reímos por ese tipo de comentarios donde tratan de enfrentarnos. Sin embargo quiero dejar claro que el trabajo de los críticos me parece importante y necesario, y creo que al cine colombiano en este momento la critica le esta ayudando a madurar. Pero personalmente trato de mantenerme al margen de las polémicas que suscitan la critica, ya es bastante difícil saber que me gusta a mí, para tener encima que imaginar lo que le pueda gustar a otros; la esencia del trabajo de un cineasta es guiarse por sus propias intuiciones, es inevitable tener influencias, pero ojala sean de otro tipo, de otros cineastas, de la literatura, de la poesía, de la pintura, o del entorno, familiar, pero en general trato de blindarme de las opiniones profesionales de cómo deberían ser las cosas, de lo que gusta o no gusta respecto a lo que hago.

Tengo algunos amigos no muchos, y mi esposa, y es a ellos a quienes escucho y hago caso cuando logran hacerme reflexionar sobre mis trabajos. Las opiniones de ellos sí me pueden influenciar mucho, incluso al punto de hacerme desistir de proyectos o insistir con algunos en los que he perdido confianza, pero como te decía, es un grupo muy pequeño,

porque de resto es mejor dejarse llevar por la intuición y la mirada que uno tiene de las cosas, para no caer en la famosa fórmula para el fracaso que es hacer "sancochos de ideas" Definitivamente no existe fórmula para el éxito, en Hollywood dicen que si hubiera una fórmula para el éxito en el cine, las películas las harían los bancos. (Risas)

Insisto en que lo que hace que se produzcan películas interesantes es el riesgo, la capacidad de arriesgarse. Hablo de nuestro cine, no de las fabricas de cine que hay en Norteamérica que cada vez arriesgan menos, que tiene software para predecir el éxito o fracaso de una película y algoritmos que con cifras de taquilla del primer fin de semana pueden hacer el pronostico de recaudación total que va a tener la película. No me extrañaría que las películas de superhéroes del futuro las hagan los robots con inteligencia artificial. Pero nuestro cine, el cine que a mi me interesa, el que escarba buscando la profundidad, del pensamiento, lo tendrán que seguir haciendo los artistas.

En diferentes momentos de mi vida he sido profesor diferentes universidades y escuelas de cine en Colombia, en Cuba y en España, no sé cómo han cambiado este tipo de programas académicos en los últimos años, pero tengo la certeza de que para la formación de los cineastas del futuro, para lograr que algún día haya un cine independiente muy poderoso, lo más importante será la formación intelectual de los estudiantes, porque el manejo de las maquinas, aunque no sea muy complejo, se puede delegar, hay gente especializada en todas las ramas y el director no necesariamente tiene que saber manejar las herramientas de trabajo. Uno no necesita ser el piloto del avión para llegar a París. Insisto que la parte técnica del cine es sencilla, pero la parte definitiva está en la formación intelectual de los futuros directores. Me gustaría que los programas académicos incluyeran más literatura, más poesía, más humanismo y filosofía, incluso más disciplina física. Sé de escuelas de cine, en donde la gimnasia es fundamental, la importancia de la formación intelectual y física debe competir con la formación técnica y propiamente cinematográfica pues solo así podrá aumentar la profundidad de los proyectos del futuro. Y debemos tener claridad de que ningún país del mundo hace solamente películas buenas, en todo el mundo hay películas buenas, malas y regulares, el gran director Milos Forman dijo en alguna ocasión que las malas películas son el abono de las buenas. Creo que tenía razón y no pienso que Colombia pueda ser una excepción.

Hay que hacer cine, como sea, el que sea, en ocasiones a veces se empieza con películas malas, y se va evolucionando. Y con frecuencia la cantidad genera calidad, pero si la formación intelectual de los futuros cineastas no es sólida, existe el riesgo que hagan películas débiles. Colombia debe producir un cine para su población, un cine que entretenga, divierta, que haga reír o llorar pero que llegue al corazón, que genere reflexiones...

Hay que defender el cine, todo tipo de cine, porque el cine tiene su propia "ecología", es necesario que exista desde el cine porno hasta el cine político, pasando por la comedia, el drama o la farsa y las películas religiosas; no privilegiaría ningún tipo de cine. Las películas colombianas suelen ser dramáticas porque el país es muy dramático, y eso habla muy bien de nuestros cineastas. El cine tiende a ser el espejo de la realidad, los artistas también. Estaría muy mal que viviendo en un país tan injusto y con tantos problemas los artistas se

dedicaran a hacer historias románticas. No, este país necesita raspar sus heridas y en estas estamos, puede ser con comedia o drama, pero debería ser siempre con el mismo fin, el de raspar las heridas.

Con cierta frecuencia en los foros o reuniones me preguntan porque no hablo en mis películas de nuestro folclor, ni de nuestro paisajes tan hermosos, ni nuestras historias tan lindas... (Risas) y quizás tienen razón, alguien debería encargarse de hacer ese cine turístico y patriótico, pero que lo haga el que lo siente, quizás el ministerio de comercio y turismo podría contratar gente que haga ese tipo de cine, porque finalmente también a mí me gusta ver paisajes hermosos de nuestro país y gente bailando y cantando nuestro hermoso folclor. Pero no se puede pretender que los cineastas que son gente con una gran sensibilidad le den prioridad a mostrar la parte hermosa del país, cuando realmente lo que necesitamos es llamar la atención para solucionar los graves problemas que afectan nuestra sociedad, y lograr que los políticos entiendan que el país necesita cambios, cambios urgentes. Esas son las muestras de honestidad de un artista. No quisiera que sucediera lo que sucedió en los países socialistas, que durante años subvencionaron un cine que mostraba unos países maravillosos, que después cuando cayó el muro de Berlín, descubrimos que no existían, y que todo eso que mostraban no era tan maravilloso, y que en realidad eran países con problemas gigantescos. A mí me gustaría, no sabes cuanto, dedicarme exclusivamente cine en Colombia sobre temas colombianos, en España he trabajado mucho, pero ese trabajo, que también ha sido exitoso e importante para mí, ha sido en otro nivel, quisiera hacer más cosas aquí, en Colombia, con la gente de aquí para la gente de aquí.

¿QUÉ PODEMOS HACER PARA QUE HAYA MÁS Y MEJOR PRODUCCIÓN CINEMATOGRAFICA EN COLOMBIA?

Estoy seguro que en Colombia se seguirá haciendo cine, con el apoyo del Estado, o sin el apoyo del Estado, y si es necesario contra la voluntad del Estado, porque es nuestra responsabilidad y nuestra pasión. En los últimos 20 años en gran parte gracias a las leyes de apoyo a la cinematografía, el cine colombiano ha evolucionado mucho, y ahora es rico y prometedor y por lo tanto, es importantísimo, fundamental, que ese apoyo continúe y se amplíe, el Estado tiene que convertirse en cómplice nuestro para que el cine colombiano pueda seguir creciendo y gozando de buena salud.

Soy consciente, y todos los colombianos deben ser conscientes de la importancia de que tiene fortificar nuestra identidad nacional a cualquier precio. Y cuando digo a cualquier precio hablo en serio, porque el precio de no tener una cultura que nos haya enseñado a vivir como soñamos vivir ya lo estamos pagando, y muy caro por cierto. Yo creo que va a ser falta una profunda reflexión de todos los cineastas para encontrar los caminos que nos permitan lograr el objetivo primordial cualquier producción cinematográfica que no es otro que llegarle a nuestro público, cautivarlo y convertirlo en cliente habitual de nuestro cine. Yo creo que si al vigor que muestra nuestro cine hoy en día, le sumamos su capacidad de generar riqueza, empleo y cultura podríamos entusiasmar hasta a los más escépticos. Sin

embargo yo creo que desde ya hay que pensar en un dilema que surgirá muy pronto, ¿Qué queremos? ¿Un cine comercial para ganar dinero?, o ¿un cine honesto y comprometido? o ¿será que nos vamos por el camino intermedio para hacer un cine híbrido que logre las dos cosas?... Pues te digo lo que yo pienso, hay que intentarlo todo, pero hay que tener mucho, muchísimo cuidado con los cantos de sirena de las multinacionales de Hollywood, que permanentemente sueñan con convertirnos en instrumento de ellas y que podría hacer un daño inimaginable. Ojalá el cine colombiano logre mantener intacta su personalidad, la que durante casi cien años le ha permitido sobrevivir, malamente es verdad, pero sobrevivir al fin y al cabo.

Mirando la producción del maestro Sergio Cabrera

En este punto del análisis de los aportes culturales y artísticos del maestro Sergio Cabrera, nos encontramos con una vasta producción tanto en el formato de cine como en el escenario de la televisión; entre todo este conjunto de realizaciones bajo su dirección, vamos a destacar siete películas y las series "Escalona", "La mujer doble", "La Pola" y un par de cortometrajes.

RESEÑAS REALIZADAS POR EL INVESTIGADOR



Calixto (corto metraje), 2016

Se trata de las víctimas de la violencia en Colombia, situadas en el Caribe, en medio de la necesidad de conservar las raíces vitales que involucran el espacio vital, las costumbres, el mundo del trabajo; ante todo, se refiere a la conservación de la vida en medio de las amenazas por parte de grupos armados que pretenden el control del territorio. En medio de este clima de incertidumbre el amor de la familia mantiene la esperanza centrada en la llegada de una nueva vida, Calixto, su hijo. El pueblo desolado por el abandono de sus pobladores resulta un escenario dramático del desplazamiento y el desarraigo que han tenido que vivir sus personajes. El tiempo permite volver y retomar la casa como símbolo de la permanencia, de la resistencia.

Archivo Cruz Roja Colombiana



Técnicas de Duelo

Ignacio Albarracín, maestro de la escuela de una población, ha decidido enfrentar en duelo, por honor, a un hombre que resulta ser el carnicero del pueblo, el Sr. Oquendo, cuya familia resulta a la postre el centro de un conflicto callado, intenso a muerte. En este ambiente de tensión las autoridades, la policía, la alcaldía, toman parte de un escenario que se va volviendo cada vez más conflictivo, pasando por el rumor y un conflicto que se acrecienta, en el que los actores centrales de la contienda se ocupan en ir dejando los asuntos económicos pendientes con los acreedores.

Poco a poco todos los pobladores, incluidos los niños, resultan siendo parte de este duelo, en el que el sacerdote de la iglesia del pueblo se ve también presente, todo ello como parte de las tensiones del ser humano ante la amenaza de la muerte; allí, la vida está mediada por la fe, la creencia en dios como parte del estar en el mundo, con sus diversas luchas, entre ellas las políticas, ya que ambos contendientes pertenecen al mismo partido, y la muerte de uno de sus contrincantes, el profesor Albarracín, beneficiaría a la línea política del alcalde; por lo mismo, la participación de las ideas políticas, entre ellas las de izquierda, se ponen en juego, en el marco de lo dramático.

Todo ello sucede en un escenario de negociaciones en las que lo divino y lo humano también están mediados por el dinero. Más allá de todo ello también se trata del problema de la burocracia, encarnada en el alcalde y su equipo de trabajo, en la que todo acto público que requiere los oficios de los gobernantes, demanda gastos, tiempos de ejecución, permisos, que son necesarios hasta para tener derecho a matarse. Este duelo encarna también la estética de la belleza femenina, de la imagen del hombre, de lo romántico de la vida, de la naturaleza.

Los hombres del público disputan una apuesta al ganador, como en una pelea de gallos; allí, emergen los protocolos, los reconocimientos, los desfiles, la presencia de los símbolos del sacrificio, del cristo sacrificado, de los penitentes, el duelo cobra importancia como parte de un orden momentáneo, en el que la disputa queda abierta, está instalada en una fase liminal. La pelea termina pronto, con las armas, primero de fuego, luego de corte y finalmente de mano limpia; ante lo cual el duelo por el honor no se resuelve, su desenlace se da en el diálogo de dos hombres en medio de la risa por el ridículo que implica pretender lo heroico como ocurrencia hoy y ha ocurrido en el trascurso de la humanidad, pero en este caso es la imagen de la vida la que supera el impulso de los contrincantes y a la vez que los muestra trágicos, pone en evidencia lo cómico como única forma de dar fin a las diferencias y permitir la continuidad de la vida.





Archivo de Sergio Cabrera

Águilas no cazan moscas, 1994

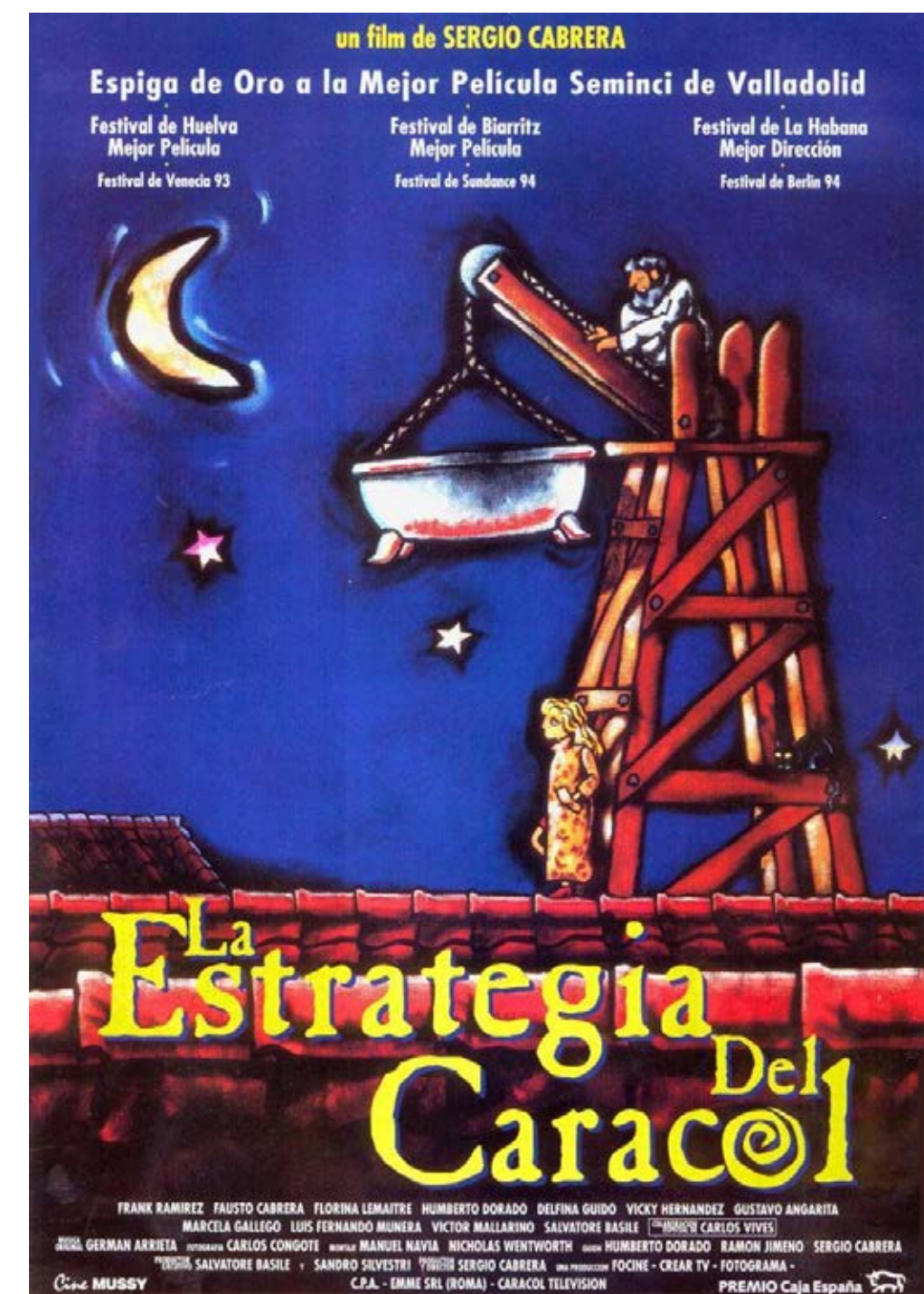
El escenario escogido por el director Sergio Cabrera, tiene que ver con la búsqueda de la verdad acerca de la confrontación planteada en “Técnicas de duelo”, a través de la memoria de uno de sus personajes, el hijo del carnicero Vladirmir Oquendo. La trama gira en torno a descubrir las verdaderas razones por las cuales se ha llevado a cabo el duelo entre estos dos personajes; Allí, se ponen en juego los intereses de las fracciones institucionales y políticas que se encuentran representadas en la explicación del origen del duelo.

Los godos y su papel en la coacción para que los campesinos vendieran a muy bajo costo sus tierras, aunado a la intervención de la iglesia católica, específicamente en el papel del cura párroco, que negocia indulgencias y vende a buen precio perdones a su feligresía. De otra parte están los ideales sociales de un pequeño grupo que representa a la izquierda política, en medio de un ambiente de polarización en el que los intereses personales emergen para develar las razones ocultas que han llevado a los personajes a participar como ejecutores o espectadores o animadores del duelo.

El asunto de la “verdad” se vuelve el centro de esta búsqueda, pero se trata de una verdad entre las múltiples posibles, lo cual nos pone el reto de la construcción social de una realidad en la que los actores sociales aprecian este panorama de distinta manera, mediados por los prejuicios, “la maledicencia”, la falta de información. Al final se prueba que “la violencia no nos sirve de nada, pues lo único que vale es la vida misma”

La Estrategia del Caracol, 1994

Comentarios del maestro Sergio Cabrera: *Han pasado muchos años desde que en un artículo de periódico leí una historia que habría de dar como resultado el primer guion de La estrategia del caracol: era una nota que resumía en un par de párrafos un episodio cotidiano de la vida de un juez que había ido a efectuar una diligencia judicial de desalojo, pero que esta ocasión, y alejándose de lo cotidiano, se había convertido en excepcional: la casa a desalojar ya no existía. Según el artículo, los habitantes del inmueble, en su mayoría ladronzuelos y reducidos de objetos robados, al ser alertados por una comunicación judicial de que la casa sería desalojada por la fuerza en uno cuantos días, tomaron la decisión de llevarse cuanto podían y dejar únicamente el cascarón de su antigua vivienda.*



Poster de “La estrategia del caracol”

Recuerdo cómo en la casa principal, donde se rodaron las principales secuencias, seleccionada entre muchas después de varias semanas de búsqueda, estaba habitada y sus verdaderos inquilinos, que en gran parte de las escenas fungen como figurantes, vivían temerosos de que lo que sucede en la película les sucediera a ellos en cualquier momento. Generalmente la resistencia por la fuerza al desalojo es la única alternativa que le queda a los inquilinos, que al final, siempre sucumben frente a las fuerzas de la policía, que llega con los jueces encargados de las diligencias de lanzamiento.

A pesar de que esta nota está motivada por mi interés en la arquitectura, la terminaré confesando que, en un principio, cuando imaginé la película, lo que más me interesaba era mostrar que es posible ser creativo en las soluciones, en las estrategias y en la política. Como antiguo militante de la izquierda revolucionaria colombiana, recordaba con tristeza y desilusión la forma en que durante años habíamos intentado, sin éxito, hacer una revolución socialista siguiendo los modelos y las fórmulas que otras revoluciones, en otros muy alejados rincones del mundo habían utilizado. Los habitantes de la casa Uribe hacen una revolución en miniatura, la que yo nunca pude hacer en la vida real, y para ello, liderados por el viejo anarquista Jacinto Ibarburen, deciden echar tierra a las experiencias del pasado y se ponen a la tarea de buscar una solución propia para sus problemas. Muchos años después de rodar la película, leyendo un libro del gran filósofo polaco Zygmunt Bauman, encontré muy resumida por él la idea que yo tenía sobre este tema. Hablando acerca de lo que él denomina “La modernidad líquida” y de la necesidad de acoplarnos a este mundo en permanente estado de transformación, explica:

Las condiciones de la acción y las estrategias diseñadas para responder a ellas envejecen con rapidez y son ya obsoletas antes de que los agentes tengan siquiera opción de conocerlas adecuadamente. De ahí que haya dejado de ser aconsejable aprender de la experiencia para confiarse a estrategias y movimientos tácticos que fueron empleados con éxito en el pasado: las pruebas anteriores resultan inútiles para dar cuenta de los vertiginosos e imprevistos cambios de circunstancias. La extrapolación de hechos del pasado con el objeto de predecir tendencias futuras no deja de ser una práctica cada vez más arriesgada y, con frecuencia, engañosa (Bauman 2013:9).

Pero, desde luego, nada es más importante en esta película que el inmenso ejemplo de cómo la solidaridad de un grupo de inquilinos es suficiente para lograr en cámara un verdadero milagro arquitectónico: llevarse su casa a otro rincón de la ciudad con una grúa de madera.

Y los espectadores se lo creen. Yo también. (Cabrera, s.f: 1)

La estrategia del Caracol resulta de una serie de reflexiones que llevan a los habitantes de la casa a tomar una posición de resistencia frente a los abusos de la autoridad que emplea la justicia jurídica como herramienta para quitarles su casa y desplazarlos, con el fin de otorgar los beneficios de las tierras a un personaje que desea construir una gran urbanización y emplea para ello su poder económico y la influencia que posee en altos mandos del

gobierno, a quienes corrompe o coacciona para que el resultado de toda esta problemática sea la expulsión de los habitantes de la casa.

La reacción de los habitantes tiene que ver, en primer lugar, con la solidaridad que se necesita para afrontar a los actores fuertes, corruptos, estando del lado de los débiles, muchas veces iletrados, poco conocedores de las leyes y sus derechos como ciudadanos, quienes solo tienen a su favor la dignidad como herramienta de lucha.

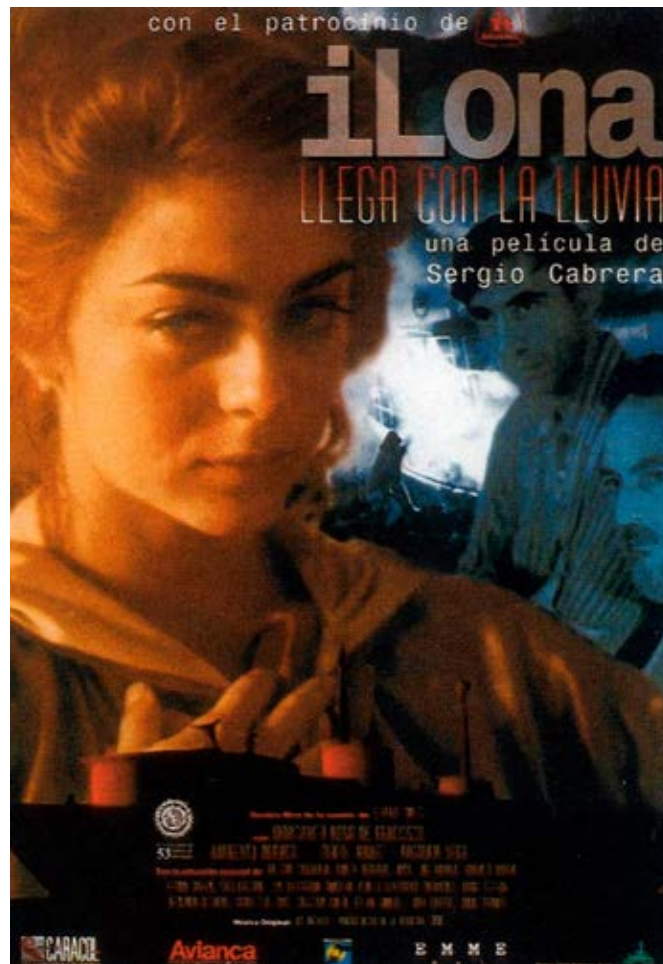
De fondo, estos agentes sociales llevan a cabo un proceso de lucha contra lo que conocen como el orden, las instituciones gubernamentales y el poder político y económico; es la metáfora tantas veces contada del enfrentamiento de gigantes despóticos contra pequeños hombres y mujeres indefensos, donde el bien tiene que ganar, por tratarse de un valor que sostiene a los débiles, los excluidos, los perdedores de las grandes contiendas de la historia oficializada.

La victoria, aunque no significativa para un mundo que gira en torno a lo económico y a los juegos del poder, no resulta menor porque muestra que las pequeñas revoluciones encarnan las grandes transformaciones y la importancia de un compromiso social más allá de un bien individual; es por lo tanto, el ideal del bien universal puesto en un pequeño lugar del mundo rodeado de injusticia y desigualdad.

Se puede decir que esta es la producción más conocida del trabajo de dirección del maestro Sergio Cabrera, el cual pasó por distintas fases en su realización, entre ellas el haber superado un periodo de receso en su rodaje hasta estrenarse y alcanzar paulatinamente su rotundo éxito entre la audiencia, al igual que en el sector de productores, artistas, asociaciones de cine local e internacional y empresas comercializadoras.



Rodaje de **LA ESTRATEGIA DEL CARACOL**, con Carlos Vives y Luis Fernando Munera 1991



Poster de "Ilona llega con la lluvia"

Ilona llega con la lluvia (1996)

Todo se desarrolla en torno a una mujer, Ilona, y dos hombres, Maqroll el gaviero y Abdul Bashur un armador de barcos; se trata de tres vidas intensas y una historia compartida mediada por el amor, la amistad y la lealtad. De fondo en la ciudad de Panamá como escenario, se encuentran presentes tensiones políticas y económicas de orden mundial que estos tres personajes afrontan a su manera, combinados con el mundo subterfugio que gira sobre el tráfico de armas, drogas y prostitución.

La vida y la afectividad fluye en medio de asuntos que son fuertes, como el de los negocios fraudulentos que se establecen entre mafiosos, hombres del gobierno envueltos en actos de corrupción y aventureros que buscan fortuna fácil y se envuelven todos en intrigas y luchas, a la vez se trata de hombres en búsqueda de los placeres de mujeres, todo ello transado por dinero. En medio de ello es centro visible el amor de las mujeres entre mezclado con el placer de los amantes y las historias que se narran como parte de un tiempo que se trae del pasado y sigue hasta el presente, prosigue conectado por los dolores y los traumas sobrevivientes al tiempo transcurrido, vivido, que hacen la existencia dolorosa al tiempo que retan la búsqueda del amor y la fortuna económica.

Al final sucede la tragedia, la muerte en el desenlace de este drama, la búsqueda termina, cuyas imágenes de la vida se van "huyendo hasta perderse, y es entonces cuando comenzamos a morir también..."



Imagen película golpe de Estado.

Golpe de Estado, 1998

En medio del conflicto armado en una región colombiana, con la presencia de la explotación petrolera, Nuevo Texas; se da una confrontación que supera el radio de acción de los actores armados, guerrilla y ejército nacional. Emerge en este escenario la confrontación de la selección Colombia de fútbol contra su homólogo del Paraguay, en el que se juega un lugar al próximo mundial de fútbol.

Con el gol de Fredy Rincón, por accidente, se derriba la torre de comunicaciones y empieza un dialogo en cada uno de los bandos acerca de los logros de la batalla, pero de lo que se está hablando constantemente es del partido de fútbol; así, se avecina el partido crucial contra Argentina, a la vez que se prepara un gran operativo que permita el posicionamiento del país dominante, Estados Unidos, dueño de la explotación del petróleo en la región, en la que tienen presencia también grupos de personas desplazadas por la violencia y otros que itinerantes, venden armas, distracción y placer.

La guerrilla pide una tregua no oficial para poder ver el crucial partido entre ambas selecciones, quienes sin dejar de lado sus roles de hombres de guerra, se permiten un periodo de descanso, para ver fútbol y para el amor, en medio del partido de la selección Colombia contra su homólogo del Perú, con la presencia de un policía infiltrado en la guerrilla que se enamora de una mujer enemiga. Los actores intentan mediar para poder ver el partido; interviene el cura, el gerente de la casa de diversión y finalmente se genera un acuerdo.

De fondo se encuentran allí en disputa los ideales, también los intereses, las pasiones todos los sentimientos que aúnan a los colombianos presentes, la resolución momentánea de los conflictos y las violencias. Al final la vida con sus pequeños triunfos, como este 5:0 permiten la coexistencia.

Los acuerdos surgen aquí de una manera inesperada, puestos de manera lúdica en torno a intereses muy particulares que nos dicen que todo dialogo humano necesita estar atravesado por el reconocimiento de intereses mutuos y de acciones en las que los límites de nuestros roles sociales se ven difusos y requieren de otras consideraciones para poder generar una existencia más digna, más humana.



PERDER ES CUESTION DE METODO (2004) Humberto Dorado y Sergio Cabrera

Perder es Cuestión de Método, 2005

Un periodista, Víctor Silampa, dedicado a su labor se ve involucrado en una investigación acerca de un hombre asesinado, víctima de empalamiento, al tiempo que atiende el pedido del comandante de policía, quien en su rol de colaborador con el periodista le brinda sus favores de información y a cambio él debe elaborar un discurso que el oficial de policía debe pronunciar para ser admitido en un grupo religioso, por consejo de su esposa. Entre tanto, espera la llamada de una mujer con la que tiene un vínculo amoroso y en ese entorno se va gestando la amistad con Estupiñán, un hombre que le acompaña permanentemente en la investigación.

Paralelo a toda esta situación van gestándose fuertes juegos de intereses por la posesión de unas tierras en disputa, 400 hectáreas que se construirán junto a una avenida principal, lo que vincula al ingeniero Vargas Vicuña, también a un político y concejal muy importante en la ciudad, Marco Tulio Esquilacci, el abogado Eliodoro Barragán servidor de este, junto a otros personajes del bajo mundo, como Heliodoro Tiflis. Justamente allí, en el Bar las Lolitas de Tiflis, Víctor Silampa conoce a Quica, una joven prostituta de la cual el periodista se enamora.

La trama tiene un desenlace ligado a la muerte del empalado, pero también al asesinato del hermano de Estupiñán y lo que había sido una indagación periodística, sin pretenderlo se convirtió en un caso policial, en el que intervienen todos estos actores, se presentan asesinatos todos relacionados con la posesión de las escrituras de los terrenos en disputa, se descubre que el empalado es Pereira Antunes, secuestrado por Vargas Vicuña y asesinado por él.

Son capturados los involucrados en el asesinato del empalado y la red de mafia de Tiflis, Vargas Vicuña; pero un final inesperado desbarata toda la investigación y el director de la policía culpa a los inocentes y exonera por negocio a los culpables, haciendo que el periodista narre una historia que no ocurrió so pena de ser encarcelado; al final, se impone el orden social que circula y la vida sigue siendo la misma.

Todos se van, 2015

Nieves Guerra, una niña, narra en un diario sus vivencias, entre ellas como ve a los grandes, su ciudad, soñando “la ciudad de los niños imaginarios”; su madre Eva Torres, una mujer que busca otros caminos a través de su trabajo como periodista y presentadora en la radio, se ve obligada a promover programas y contenidos alineados con el régimen político de dictadura existente; es este el escenario en que predominan prácticas sociales de una revolución que determina los roles y los espacios sociales de los sujetos.

Las reflexiones cotidianas de Nieves van más allá de un diario acontecer que está atado a la simple vivencia, todo lo cual la confronta en esta temprana edad con la separación entre ella y su madre, teniendo que afrontar la vida al lado de su padre, quien por influencia de autoridades de la dictadura gana la custodia de la niña. La vida cotidiana de Nieves es muy difícil al lado de su padre, un hombre alcohólico y maltratante, y solo la compañía de su diario le permite un contacto amable con el mundo.

La niña se ve subyugada a la autoridad despótica del padre, en condiciones de vida muy difíciles, descubre aspectos oscuros de la vida de este, quien se encuentra trastornado psicológicamente. Todo este ambiente hostil recae sobre ella, quien solo a través de la escritura puede manifestar lo que le ocurre, en un mundo de adultos que confían o se someten a la autoridad, sin considerar el sufrimiento de la niña, imponiendo una lógica de ley y normas por encima de su bienestar e integridad. Nieves siente el peso de las instituciones que se rigen ante todo por las leyes, siendo estas despóticas, injustas con la vida de ella, su madre y su esposo sueco.

Al final Nieves se queda con su madre, ante la imposibilidad de irse del país, dadas las restricciones que pesan para que se autorice su salida. Así, “se prohíben las despedidas para siempre”. Esta película nos habla de manera amplia de las restricciones que tienen los ciudadanos en los regímenes gubernamentales e indudablemente nos muestra un ángulo muy negativo de las dictaduras políticas, sus lógicas burocráticas que son empleadas de forma despótica y de la imposibilidad que tienen los actores sociales de generar un cambio en este orden establecido.

De la misma manera nos da a conocer el papel que juegan el amor a la vida y la esperanza en el futuro que no decae a causa de la imposibilidad de cambio por parte de los dirigentes y las autoridades situadas en el poder, las cuales confían más en sus seguidores que en una lógica del cuidado de lo humano, para darnos a entender el papel de una sensibilidad social que en Latinoamérica aun está por rescatarse.



CRONOLOGÍA

- Nacimiento 20 de abril 1950, hijo de la actriz colombiana Luz Elena Cárdenas y el actor español, director de teatro y televisión, Fausto Cabrera.

INFANCIA

- 1957, primer trabajo de actuación, con el padre.
- 1958-59 actor infantil con Santiago García.

ADOLESCENCIA

- Viaje a China junto con su familia en 1963, permanece hasta 1968.

EDAD ADULTA

- De 1968-1971 en Colombia milita en la guerrilla, ejército Popular de Liberación (EPL).
- 1971-1973, en su segundo periodo de estadía en China hace estudios de corta duración en Medicina y posteriormente en Filosofía, específicamente en Maoísmo. Allí empezó a participar en pequeños trabajos de cine en formato de ocho milímetros, especialmente en fotografía. En este periodo fue parte también en un grupo de teatro junto con su padre y en 1972 Conoce a un director de cine de origen Belga, quien buscaba un traductor que supiera Chino y Francés; se trataba de Joris Ivens, gracias a él reconoce posibilidades de formación en el London Film School.
- 1973-1976: Viaja a Inglaterra y asume este proyecto de formación en cine por su cuenta, la madre le patrocina y el abuelo le apoya desde Medellín. En Londres, a la vez que cursa sus estudios, realiza trabajos en una fábrica en la sección de empaque.

- Intensifica su lectura sobre autores fundamentales en literatura y Filosofía. Los fines de semana estaban dedicados a ver cine, en compañía de su novia francesa; en palabras suyas: *“vivíamos en Francés, leía mucha literatura y mucho cine, una gran voracidad por el cine, sábados y domingos, cuatro películas al día”*

- Se trata de un variado conjunto obras leídas como las de Stendhal. “El rojo y el negro”, “La cartuja de parma” y “Crónicas de Italia” de Jean Genet, además de otros autores como Paul Nizan y Dino Buzzati. Igualmente literatura en Ingles: Oscar Wilde, William Shakespeare.

- En 1976 regresa a Colombia, junto a su novia con quien permanece por dos años más; busca incursionar en el mundo del cine, con Carlos Jiménez Gómez un amigo del padre y Luis Alfredo Sánchez, realizador de cortometrajes. Posteriormente viaja a Venezuela al Ministerio de Información y Turismo

- 1978: Empieza realizando un corto metraje de 35 mm., “Diario de Viaje”, sobre la travesía realizada por Alexander Von Humboldt en 1801; allí, ofició como guionista y director, a la vez que tal escenario le abrió las puertas para convertirse en director de fotografía. En este rol participó en seis cortometrajes, al igual que en la Vial de Medellín, en el marco temático del arte objetual, y ya en esta época toma la firme decisión de ser director en propiedad de los trabajos que realiza.

- 1979: Conoce a Florina Lemaitre y junto a ella nace la primera hija, en un ambiente muy rico de colaboración artística, intelectual, en el que se armonizaba el trabajo con la vida familiar, allí también la carrera artística de Florina tomó un rumbo definitivo, con la compañía y valiosa amistad de Ramón Jimeno y Humberto Dorado.

- Dirige sus primeros cortometrajes como director de fotografía de varios largometrajes al tiempo que empieza a trabajar en televisión,

primero como actor en series y telenovelas, en las programadoras RTI, Caracol Televisión, Punch y Cempro TV.

- Entre 1981 y 1984, se desempeña como Director de Fotografía para Caracol Televisión, Colombiana de Televisión y Cempro TV.
- En 1986 dirige para Cempro TV la serie “El lado oscuro del amor”
- En 1987 asume la dirección, para RTI Televisión, de la mini serie “Los tres jinetes del apocalipsis” (Telefilm, 90 minutos, Director, RTI TV) y dirige, con Víctor Mallarino, la serie “El círculo” (10 capítulos de 1 hora, Director, RTI TV)
- 1988 Produce la película “Técnicas de duelo” (Colombia-Cuba), libreto para concurso en Focine (Compañía para el Fomento Cemagráfico), ganador del primer premio.
- 1989: Rueda la primera parte de la película La Estrategia del Caracol, se cierra el apoyo económico de Focine.
- 1990, “El lado oscuro del amor” (16 capítulos de 1 hora, Director, Cempro TV)
- 1991, “Escalona” (33 capítulos de una hora, Director, Caracol Televisión)
- 1992, “La mujer doble” (115 capítulos de 30 minutos, Productor y Director, Caracol Televisión)
- 1993, “Genio y figura” (10 capítulos de 1 hora, Productor, Caracol Televisión). Se estrena la película “La Estrategia del caracol” con una presencia de Colombia, Italia y Francia. En Venecia se lanza y tiene importante reconocimiento.
- 1994, película “Águilas no cazan moscas” (Colombia-Italia)
- 1995, “Candela” (120 capítulos, Productor, Caracol Televisión)
- 1996, película “Ilona llega con la lluvia” (Colombia-Italia-España)



- 1998: Es elegido y nombrado como Vicepresidente Segundo de la Cámara de Representantes, hasta finales del año 2000, con Gustavo Petro y Antonio Navarro Wolff, en medio del rodaje de la película “Golpe de Estadio” (España-Colombia-Italia)
- 1999: Ocurren una serie de amenazas dirigidas a él y su familia, provenientes de grupos de extrema derecha, lo que le obligó a la salida del país y a exiliarse en España
- 2000: En España dirige la mini serie “Severo Ochoa, la conquista de un novel”. (dos capítulos de 90 minutos, Director, Televisión Española)
- Empieza a trabajar en documentales, uno sobre Pablo Escobar que nunca se estrenó, un espectáculo musical que se llamaba “Las mil y una noche flamenca”
- 2006, película “Perder es cuestión de método” (España-Colombia)
- 2007, “Mujeres Invisibles” (un capítulo de 90 minutos, Director, Televisión Española)
- 2008, “Cuéntame cómo pasó” (19 capítulos de 70 minutos, Director, Televisión Española), cuyo inicio se dio en el año 2004.
- 2009, “Adolfo Suárez, el presidente” (2 capítulos de 60 minutos, Director, Antena 3, España)
- 2010-11, “La Pola” (100 capítulos de 1 hora, Director, Canal RCN)
- 2012, “dr. Mata” (60 capítulos de 1 hora, Director, Canal RCN)
- 2013, película “Todos se van” (Colombia)
- 2017, “Garzón vive” (90 capítulos de 1 hora, Director, Canal RCN)
- 2018, “Fugitiva” (1 capítulo de 1 hora, Director, TVE)

Dirección de documentales

- 2017 "La seño" (Director); 2016 "Calixto" (Director); 2015 "Siete" (Director); 2012 "Cinco impulsos" (Productor); 2009 "Leche Brava" (Productor); 2003 "Ciudadano Escobar" (Director); 1996 "Elementos para una acuarela" (Director); 1992 "Bienal IV (The movie)" (Director); 1992 "Arte no Objetual" (Director); 1992 "Xa JI" (Director); 1978 "Diario de Viaje" (Director).

Premios recibidos por una dirección destacada:

- Técnicas de duelo (cine): Mejor Opera Prima - Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias, Colombia 1989.
- Makhila de Plata - Mejor Opera Prima, Festival Internacional del Film Ibérico y Latinoamericano de Biarritz, Francia 1989.
- Premio Especial del Jurado, Festival de Cine Latino de Nueva York, Estados Unidos, 1989.
- Mejor Película y Premio de la Crítica, Festival de Cine Latino y Brasileiro, Gramado, Brasil 1989. Elegida por el Museo de Arte Moderno de Nueva York para la selección New Directors New Films.

PRINCIPALES PREMIOS Y RECONOCIMIENTOS

LA ESTRATEGIA DEL CARACOL (CINE)

- Selección Oficial, Festival Internacional de Cine de Venecia, Italia, 1993,
- Sol de Oro, Premio del Público y Premio de la Federación de Cines de Arte y Ensayo, Festival de Biarritz, Francia 1993.
- Espiga de Oro - Mejor Película, Premio del Público y Premio de la Juventud, SEMINCI, Valladolid, España 1993. Colón de Oro
- Mejor Película y Premio de la Federación Internacional de Cine Clubs (FICC), Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, España 1993.
- Premio Coral Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, La Habana Cuba, 1993.
- Premio del Jurado Ecuménico. Festival Internacional de Cine de Berlín, Alemania, 1994.

AGUILAS NO CAZAN MOSCAS (CINE)

- Selección Oficial, Festival Internacional de Cine de Venecia, Italia,
- Placa de Oro de la Unesco en el Festival Internacional de Cine de Venecia, Italia, 1994,
- Gran Premio Colón de Oro del Público, Festival de Huelva, España 1994.
- Premio a la Mejor Película (Latin American Cinema Award), Festival de Sundance, Utah, Estados Unidos 1995.

ILONA LLEGA CON LA LLUVIA (CINE)

- Selección Oficial, Festival Internacional de Cine de Venecia, Italia, 1997.
- Gran Premio del Público, Festival de Biarritz, Francia 1997.
- Premio Universidad de La Habana, Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, La Habana Cuba, 1996.

PERDER ES CUESTIÓN DE MÉTODO (CINE)

- Selección Oficial, Festival Internacional de Cine de Venecia, Italia, 2004.
- Gran Premio de las Américas. Festival de Cine Mundial de Montreal (Canadá)
- Silver Apple al Mejor Director y Premio del Público, Festival de Cine Latino, Nueva York, Estados Unidos 2005.

GARZÓN VIVE (TELEVISIÓN)

- Premios India Catalina 2019: Mejor dirección de telenovela o serie (la serie ganó 7 premios, entre ellos Mejor Telenovela)

DR. MATA (TELEVISIÓN)

- Premios India Catalina 2015: Mejor dirección de telenovela o serie

LA POLA (TELEVISIÓN)

- Premios India Catalina 2011: Mejor dirección de telenovela o serie (la serie ganó 2 premios)
- Premios TV y Novelas 2011: Mejor Dirección de telenovela (la serie ganó 5 premios, entre ellos Mejor Telenovela)

CUÉNTAME CÓMO PASÓ (TELEVISIÓN)

- Premios ATV de la Academia española de Televisión:
- 2005 Mejor Director (Compartido con Antonio Cano y Agustín Crespi)
- 2007 Mejor Director (Compartido con Antonio Cano y Agustín Crespi)
- 2009 Mejor Director (Compartido con Antonio Cano, Agustín Crespi y Azucena Rodríguez)

ESCALONA (TELEVISIÓN)

- Premios Simón Bolívar 1990: Mejor Serie, Mejor Director (la serie ganó 11 premios, entre ellos Mejor Telenovela)
- Premios TV y Novelas 1992: Mejor Director (la serie ganó 5 premios, entre ellos Mejor Novela)
- Premios India Catalina 1992: Mejor director (la serie ganó 5 premios, entre ellos Mejor Telenovela)

LOS TRES JINETES DEL APOCALIPSIS (TELEVISIÓN)

- Premios Simón Bolívar 1987: Mejor mini serie.

REFERENCIAS

- BAUMAN, Zygmunt (2013). Vida líquida. Madrid: Ediciones Austral
- BOURDIEU, Pierre (1999) La Miseria del mundo. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- ELIADE, Mircea (1985) El mito del eterno retorno. Barcelona: Planeta Agostini
- ELÍAS, Norbert (1989). El proceso de la Civilización. Investigaciones sociogenéticas y Psicogenéticas. México, Fondo de Cultura Económica,
- ELÍAS, Norbert (1992) Deporte y ocio en el proceso de la civilización. Madrid: Fondo de Cultura Económica
- ELÍAS, Norbert (1996). La Sociedad Cortesana, México, fondo de Cultura Económica.
- FORO (2000). Los que no somos Hollywood. El cine, memoria de un pueblo, 1999. Santa fe de Bogotá: Impresol Ed.Ltda.
- JIMENEZ, Alejandro (2018) Forma e ideología en el cine colombiano. Violencia, narcotráfico, éxodo e identidad, 2003-2013. Tesis doctoral en ciencias de la Información: Universidad Complutense de Madrid
- MEJÍA, Javier (2016) Opera Prima. 15 directores de cine colombiano hablan sobre su primera película. Medellín: Eafit.
- COMISIÓN DE CULTURA DE MEXICO (C.CM). Simposio, los que no somos Hollywood (s.f).

DOCUMENTOS DEL ARCHIVO DE SERGIO CABRERA

- CABRERA Cárdenas, Sergio (S.F) Urbanismo líquido en La estrategia del caracol. Desmontando la espiral arquitectónica e ideológica de la ciudad posmoderna.
- CABRERA, María Alejandra. (s.f) La Revolución de Cabrera. Bogotá, Entrevista.
- FORERO, Fabian & JARDIM, Silvia (2019) "SERGIO CABRERA: 40 años dedicados a la creación, desarrollo e internalización del cine y la televisión colombianos. Fundamentación de la obra de Sergio Cabrera. Postulación premio nacional de vida y obra . Ministerio de Cultura de Colombia (Inscripción 80778-233619-28/03/2019)
- ROBAYO, Joimer (2019). La influencia de Bauman en el pensamiento social contemporáneo. Revista Comunicación y Ciudadanía. Universidad Externado de Colombia, 9 (feb. 2019), 12-18.

WEBGRAFÍA

- Banrepcultural. Francisco Norden.
https://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php/Francisco_Norden
- Creative Mornings (2016). Sergio Cabrera en conversatorio con Santiago Rivas habla sobre sus procesos creativos en el cine.
<https://www.youtube.com/watch?v=8GdJxV49yTw>
- 13a Diáspora. Homenaje a Sergio Cabrera. 2016. Barcelona.
<http://diasporabarcelona.com/2016/homenaje-a-sergio-cabrera/>
- Semana. Sergio Cabrera - Una estrella en la Oscuridad. Revista Semana. 1/24/1994 12:00:00 AM
<https://www.semana.com/especiales/articulo/sergio-cabrera-una-estrella-oscuridad/21659-3>
- Canal Redemás. Sergio Cabrera en Confesiones. 17 de octubre de 2017
https://www.youtube.com/watch?v=1tENhEx_rU
- Cine Más. Director del mes. Sergio Cabrera. 18/09/2015.
<https://www.youtube.com/watch?v=caXE56FMmFY>
- 13ª Diáspora. Homenaje a Sergio Cabrera
<http://diasporabarcelona.com/2016/homenaje-a-sergio-cabrera/>
- Patrimonio Fílmico Colombiano. Historia del cine colombiano. 12/12/2012. Capítulo 10 - De la Ilusión al Desconcierto II (1970 - 1995)
<https://www.youtube.com/watch?v=65z1aY38Vdk>
- Proimágenes Colombia
http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/perfiles/perfil_persona.php?id
- Revista Semana (1994) Sergio Cabrera - Una estrella en la Oscuridad
<https://www.semana.com/especiales/articulo/sergio-cabrera-una-estrella-oscuridad/21659-3>
- Univalle. Historia y espacio. Entrevista de Hernando Martínez Pardo. Vol. 12 Núm. 46 (2016): Dossier: Historia del cine colombiano y latinoamericano.
http://revistas.univalle.edu.co/index.php/historia_y_espacio/article/view/1898
- Univalle Centro Virtual Isaacs. Portal Cultural del Pacífico Colombiano
<http://cvisaacs.univalle.edu.co/cine/lisandro-duque-naranja/>
http://revistas.univalle.edu.co/index.php/historia_y_espacio/article/view/1898
- Vanguardia (2014). La historia del 'Dr. Mata' llega a la televisión colombiana. <https://www.vanguardia.com/entretenimiento/farandula/la-historia-del-dr-mata-llega-a-la-television-colombiana-HEvI250878>

Llegado a este punto es imprescindible decir que el aporte del maestro Sergio Cabrera a la cinematografía colombiana, ha permitido mirar nuestra realidad en un sentido más amplio, desde una perspectiva social, en la que si bien coexisten los conflictos y las violencias, también están presentes los diálogos entre los agentes sociales, las formas de resistencia basadas en el arte, la literatura, el trabajo de mujeres y hombres en pos de una nación que siendo joven continua construyéndose y nos demanda un compromiso en el que el cine aporta gran cantidad de elementos de análisis y comprensión que pueden permitirnos avanzar en la ruta de una mayor inclusión de lo cultural como riqueza fundamental de lo colectivo.





La cultura
es de todos

Mincultura