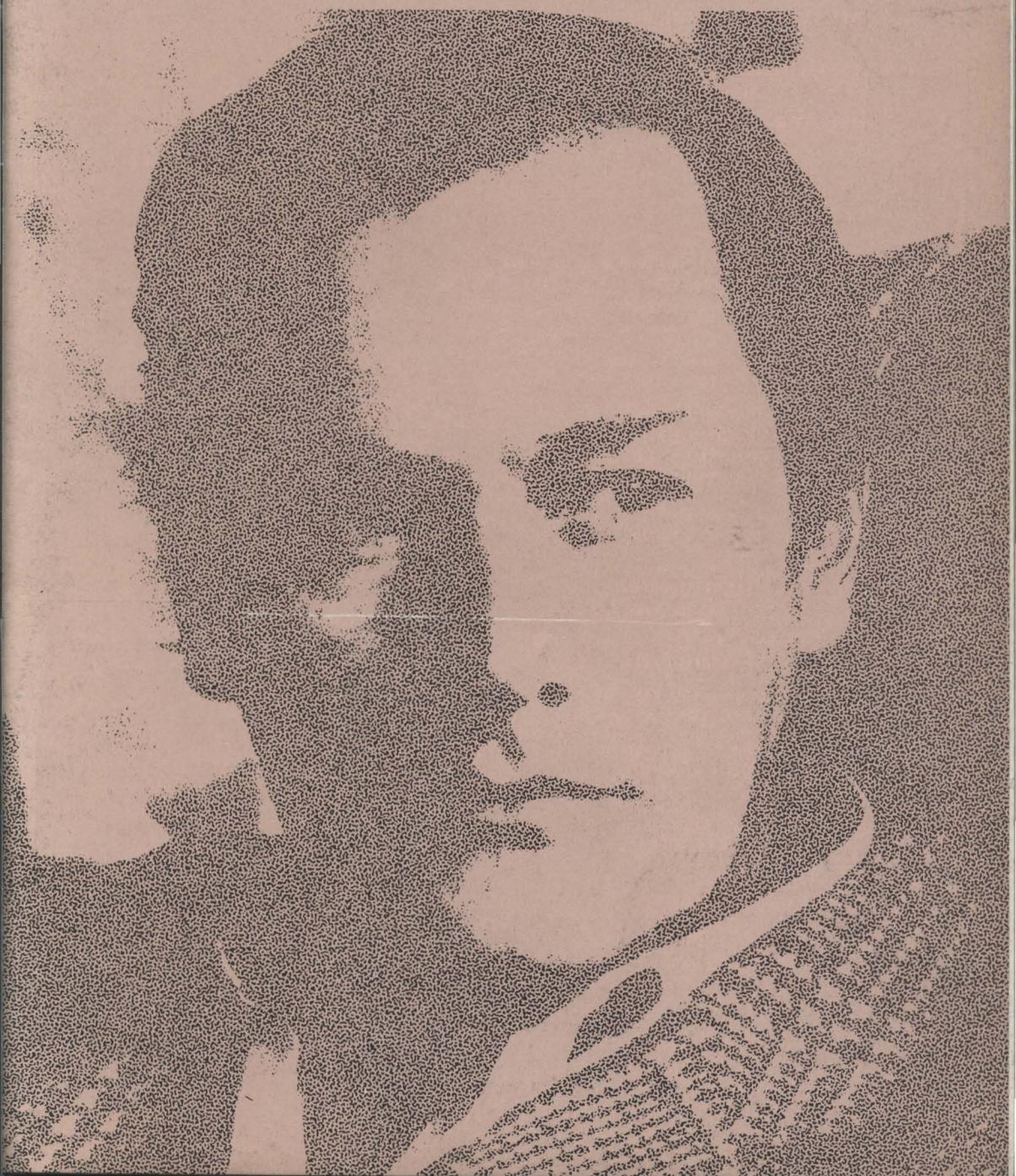


# CINEMATECA

CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO No. 20





## CINEMATECA DISTRITAL

ALCALDE MAYOR DE BOGOTA, D.E.

Julio César Sánchez

DIRECTORA INSTITUTO DISTRITAL DE CULTURA Y TURISMO

Milena Esguerra

DIRECTORA CINEMATECA DISTRITAL

María Elvira Talero

No. 20 — Enero de 1987

Publicación periódica de la Cinemateca Distrital

Cra. 7a. No. 22-79 Tels: 2837818 y 2826361

Auspiciada por el Instituto Distrital de Cultura y Turismo

Bogotá, Colombia

Coordinación General

CLAUDIA TRIANA DE VARGAS

Consejo Editorial

MAURICIO GUTIERREZ

HERNANDO SALCEDO

BENJAMIN VILLEGAS

Investigación

WILSON LEON

Entrevista

ALBERTO LEON

DIEGO HOYOS

Edición

ALBERTO LEON

Restauración de Películas

ARCHIVO FILMICO CINEMATECA DISTRITAL

Diseño y Diagramación

JORGE E. RUBIO

ROBERTO PORTILLA

Artes

ROBERTO FARFAN

Impresión



Publicación financiada por:

FOCINE

## PROGRAMACION

29 de Enero

3 - 5 - 7 - 9 p.m.

“Y ASI TODOS LOS DIAS”

(Cortometraje)

“LAS CUATRO EDADES

DEL AMOR”

(Largometraje)

30 de Enero

3 - 5 - 7 - 9 p.m.

“ENTERRAR A LOS MUERTOS”

(Cortometraje)

“TIEMPO DE MORIR”

(Largometraje)

31 de Enero

3 - 5 - 7 - 9 p.m.

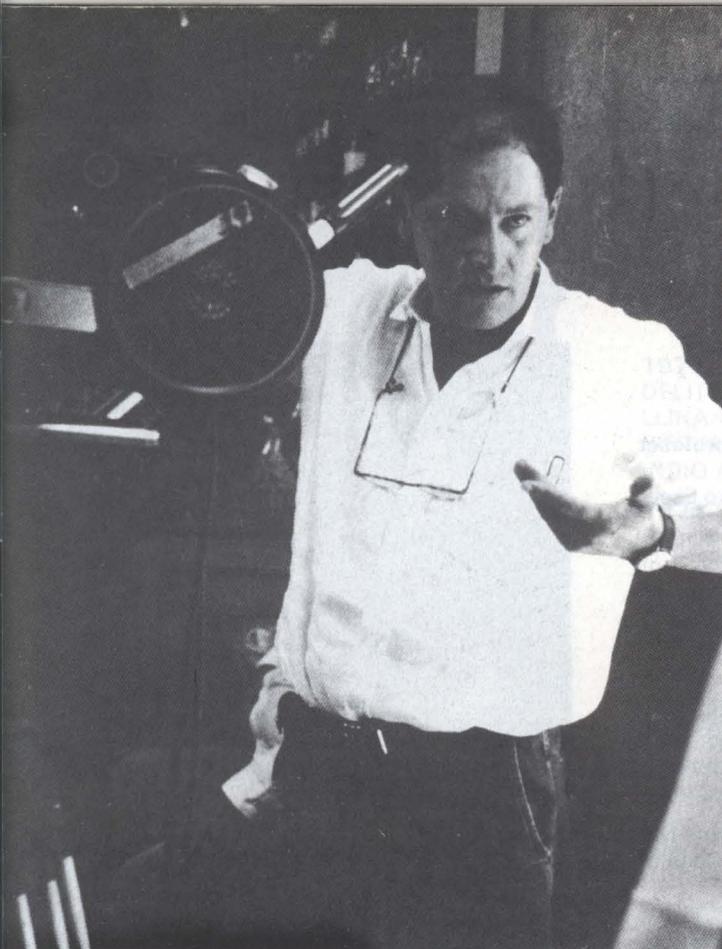
“DAR DE COMER AL

HAMBRIENTO”

(Cortometraje)

“TIEMPO DE MORIR”

(Largometraje)



Jorge Ali Triana, 1985

# JORGE ALI TRIANA

Pocos realizadores colombianos han tenido la oportunidad de incursionar en los diferentes lenguajes de las artes escénicas como Jorge Ali Triana. Desde los años en que fundara, con otros compañeros, el Teatro Popular de Bogotá, ha iniciado una larga carrera en el teatro y la televisión. Es sabido que sus trabajos en cada uno de estos medios han revestido gran importancia y se han destacado por su calidad en el ámbito cultural colombiano.

Si bien sus intentos en el cine han sido menos abundantes, su debut en el largometraje deja ver un gran acopio de experiencia en el manejo de la puesta en escena y sin duda, el comienzo de su madurez como director.

Por esta razón "CINEMATECA: Cuadernos de Cine Colombiano" ha querido dar una mirada a sus realizaciones de cine y televisión y conversar con él sobre toda su experiencia profesional.

CLAUDIA TRIANA DE VARGAS

# BIOFILMOGRAFIA

**1942**

Nace en Ibagué el 4 de Abril.

**1955**

Entra a la Academia Juvenil de Teatro del profesor José Agustín Pulido Téllez.

Trabaja como actor en el programa "Teatro Escénico Infantil" de la televisión nacional.

**1958**

Trabaja en espacios infantiles ("El Mundo del Niño", "Abrete Sésamo", "Radio Teatro Infantil").

**1959**

Funda el Teatro Experimental Independiente y monta: "Los Hijos Terribles" de Jean Cocteau y "El Cartero del Rey" de Rabindranath Tagore.

**1960**

Trabaja como director en el teatro del Parque Nacional donde monta la obra "El Tío Tigre Cogelotodo" de Jorge Alí Triana.

**1959-60**

Trabaja como asistente de dirección en la televisión nacional en espacios de teleteatro.

**1961**

Es nombrado director del Teatro Departamental del Tolima "La Carreta" donde monta "Los Fusiles de la Señora Carrar" de Bertold Brecht.

**1961**

Termina bachillerato en el Colegio San Simón de Ibagué.

**1962**

Entra a la Academia Superior de Artes, Facultad de Teatro, Praga, Checoeslovaquia.

**1965**

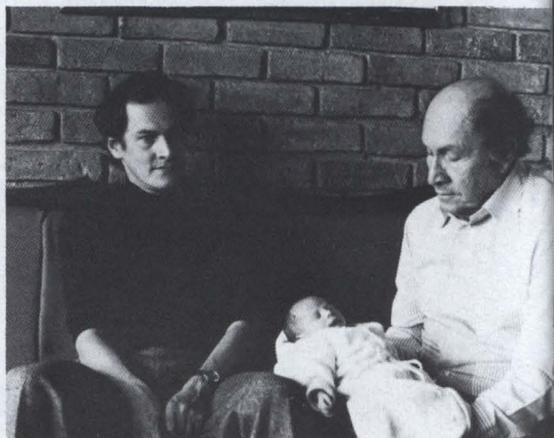
Estadía de cuatro meses en el Berliner Ensemble, Berlín Oriental, donde asiste al montaje de "Coriolano" de Shakespeare y a un seminario sobre el teatro Brechtiano.

**1965**

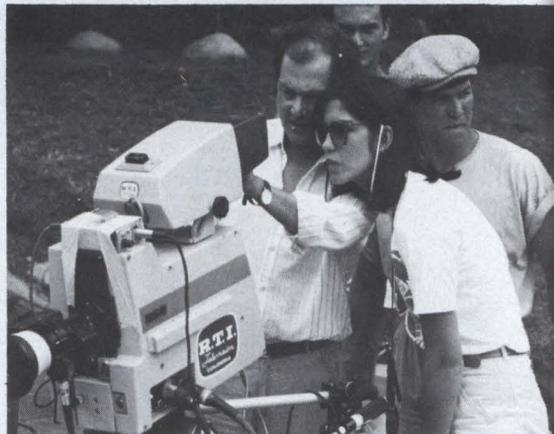
Trabaja como asistente de dirección en el teatro de cámara de Praga (Komorni Divadlo) con el director Vaclav Hudecek en los siguientes montajes:

"Don Juan o el Amor a la Geometría" de Max Frish.

"Víctor o los Niños en el Poder" de Roger Vitrac.



Jorge Alí Triana, con su padre y su hija, 1980.



J.A.T. con Silvia Amaya durante la grabación de "ULTIMAS TARDES CON TERESA", 1985.

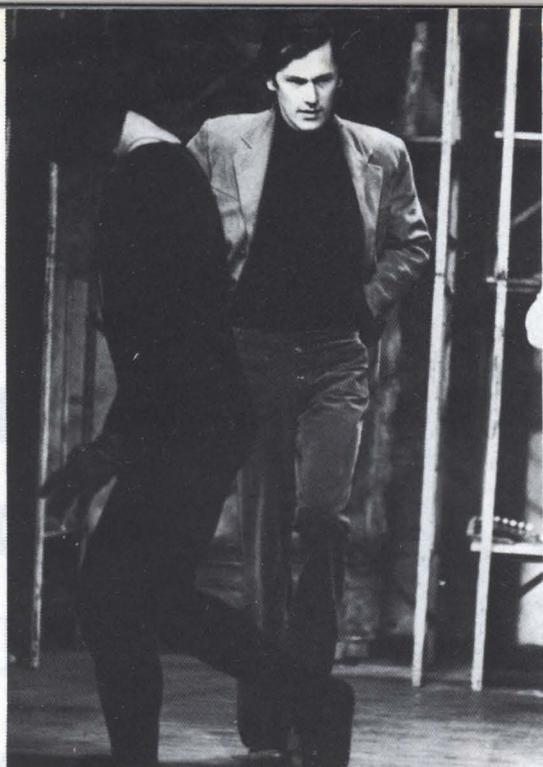
**1966**

Asiste a la cátedra de dirección cinematográfica y de televisión en la Facultad de Cine de la Academia Superior de Arte en Praga, Checoeslovaquia.

**1966**

Trabaja como asistente de dirección en el teatro de la Armada de Praga, "Los Pretendientes de la Corona" de Henrik Ibsen, dirección de Frantisek Stepanek; "Enrique IV" de Pirandello, dirección de Vaclav Hudecek. Dirige el teatro de cámara de Praga "Las Sillas" de Eugenio Ionescò.

Entre 1961 y 1967 realiza diversos viajes de



J.A.T. durante un ensayo de "DELITO, CONDENA Y EJECUCION DE UNA GALLINA", 1973.

observación y diferentes viajes a Europa (Francia, Inglaterra, Italia, Polonia, Alemania, Suecia, Bélgica, España, etc.).

Obtiene el título de Director Profesional en la Academia Superior de Artes, Facultad de Teatro, Praga, Checoslovaquia.

#### 1967

Funda el T.P.B. TEATRO POPULAR DE BOGOTA del cual ha sido Director Artístico y donde ha montado:

#### 1968

LA MANDRAGORA de Maquiavelo, LA POSADERA de Goldoni.

#### 1969

TARTUFO de Moliere, JULIO CESAR de Shakespeare, PLUFT EL FANTASMITA de María Clara Machado, LA NIÑA Y EL VIENTO de María Clara Machado.

#### 1970

EL INSPECTOR de Nicolai Gogol, LAS SILLAS de Eugenio Ionesco.

#### 1971

LOS FUSILES DE LA SEÑORA CARRAR de Bertold Brecht, ESPAÑA 1936 de Vallejo, Hernández y García Lorca.

#### 1972

LA SAL Y EL ORO de Karel Dittler, LA MUERTE DE UN VIAJANTE de Arthur Miller, EL GESTICULADOR de Rodolfo Usigli.

#### 1973

DELITO, CONDENA Y EJECUCION DE UNA GALLINA de Manuel José Arce, TOMA TU LANZA SINTANA de Creación colectiva, HOMENAJE AL INDIO AMERICANO de Ernesto Cardenal.

#### 1974

I TOOK PANAMA (El Caso Panamá) de Luis Alberto García.

#### 1975

FUENTE OVEJUNA de Lope de Vega.

#### 1976

LA OPERA DE TRES CENTAVOS de Bertold Brecht, TIO VANIA de Anton Chejov.

#### 1977

LA PRIMERA INDEPENDENCIA (1810) de Luis Alberto García, RICARDO III de William Shakespeare.

Durante esos mismos años monta las siguientes obras para televisión:

LA CUEVA DE SALAMANCA de Miguel De Cervantes, CASAMIENTO A LA FUERZA de Moliere, LA OLLA de Tito Plauto, EL AMOR DE DON PERLIMPLIN CON BELISA EN SU JARDIN de García Lorca, LA GUARDIA CUIDADOSA de Miguel De Cervantes, EL ANIVERSARIO de Anton Chejov, EL SOPLON de Nicolai Gogol, CASA DE MUÑECAS de Henrik Ibsen, TARTUFO de Moliere, CRIMEN Y CASTIGO de Fedor Dostoviesky, LA MAS FUERTE de Strimberg, LA GAVIOTA de Anton Chejov, CUENTO PARA LA HORA DE ACOSTARSE de Jean O'Neill, LA MUERTE DE UN VIAJANTE de Arthur Miller, A LA DIESTRA DE DIOS PADRE de Tomás Carrasquilla, EN ESTE PUEBLO NO HAY LADRONES de Gabriel García Márquez, EL GRAN TEATRO DEL MUNDO de Pedro Calderón de la Barca, TODOS ERAN MIS HIJOS de Arthur Miller, EL INSPECTOR de Nicolai Gogol, TIO VANIA de Anton Chejov, EL GESTICULADOR de Rodolfo Usigli, UN TRANVIA LLAMADO DESEO de Tennessee Williams, EL BURGUES GENTILHOMBRE de Moliere, RECORDANDO CON IRA de John Osborne, VESTIR AL DESNUDO de Luigi Pirandello, EL ABANICO de Carlo Goldoni, R. U. R. de Karel Čápek, CASA DE MUÑECAS de Henrik Ibsen, RICARDO III de William Shakespeare, TE JURO JUANA QUE TENGO GANAS de Emilio Carballido, O DE UNO O DE NADIE de Luigi Pirandello.

Realiza las siguientes giras internacionales con el T.P.B.

Caracas, Venezuela en diciembre de 1972  
Caracas, Venezuela en agosto de 1973  
Buenos Aires, Argentina en noviembre y diciembre de 1973  
Caracas, Venezuela en mayo de 1974  
Panamá, febrero de 1975  
Puerto Rico, en mayo de 1975  
Guatemala, en octubre de 1975  
Venezuela, en julio de 1978  
Ecuador, en junio de 1980

Obtiene los siguientes premios con el T.P.B.:

"Juana Sujo" Caracas, Venezuela, como la mejor agrupación extranjera, bajo su dirección, 1972.

Premio de la Crítica en el II Festival Internacional de Caracas, Venezuela en 1973.

Premio APE al T.P.B., bajo su dirección, por su labor de conjunto en el año de 1974.

Orden Civil al Mérito "Ciudad de Bogotá" en el Grado de CABALLERO y bajo su dirección al grupo T.P.B. (Decreto No. 1596 octubre 7/77).

Participa en los siguientes Festivales con el T.P.B.:

Festival Nacional de Teatro de la CCT, Bogotá 1970.

Primera Muestra Nacional de Teatro de la CCT, Bogotá 1973.

Festival Latinoamericano y Primera Muestra Mundial de Teatro, Manizales 1973.

Primer Festival Internacional de Teatro, Caracas, Venezuela 1973.

Segunda Muestra Nacional de Teatro de la CCT, Bogotá 1974.

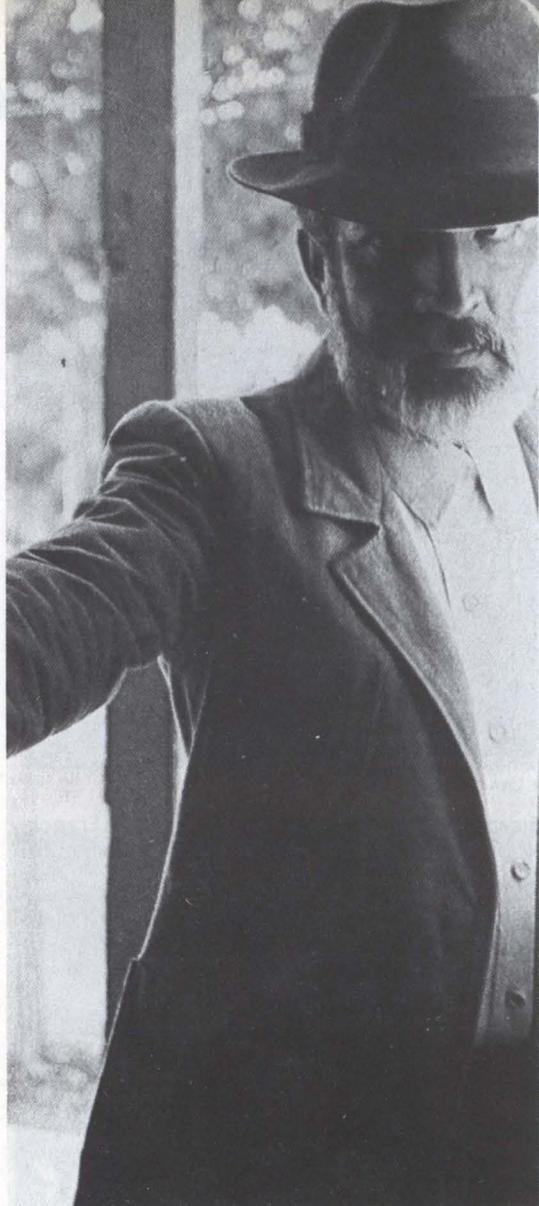
II Muestra Mundial de Teatro, Puerto Rico 1975.

I Festival Nacional de Nuevo Teatro, Bogotá 1975-76 y 77.

Festival de las Naciones, como representante de Colombia, 1978.

También dirige los siguientes espacios de televisión:

PEQUEÑO TEATRO, BUENAS NOCHES DOMINGO, ESPECTACULARES ICASA, CASO JUZGADO, EL DETECTIVE GENIAL, SU TEATRO UNIEXP, LOS ESPECIALES DE COLOMBIANA DE TELEVISION e INRAVISION, REVIVAMOS NUESTRA HIS-



Escena de "TIEMPO DE MORIR".

TORIA, Serie "José María Córdoba", Serie "La Separación de Panamá de Colombia", Serie "Bolívar el Hombre de las Dificultades", Serie "Los Comuneros", Serie "Nariño", Serie "Mosquera y Obando", Serie "Rafael Reyes", Serie "El Bogotazo", Serie "El Enigmático Doctor Russi", Serie "La Constitución de 1896", Serie "Alfonso López Pumarejo", Serie "Últimas tardes con Teresa", Especial "Tiempo de Morir".

Y realiza las siguientes películas:

"Enterrar a los Muertos" (cortometraje) 1977  
"Dar de Comer al Hambriento" 1978  
"Las Cuatro Edades del Amor" 1978  
"Y Así Todos los Días" 1979  
"Tiempo de Morir" 1985

# ENTREVISTA CON JORGE ALI TRIANA



J.A.T. durante la grabación de "EL BOGOTAZO", 1984.

**CINEMATECA.-** Usted menciona con frecuencia al señor Agustín Pulido Téllez cuando se refiere a sus primeros años de formación teatral. ¿Se supone que él propició su primer contacto con el espectáculo?

**JORGE ALI TRIANA.-** Recién fundada la televisión, por los años 55 ó 56, —yo tendría unos trece años—, existían unos programas de teatro infantil, hechos con niños y para niños, que emitían en vivo y en directo desde el estudio uno de San Diego. Se llamaban "Abrete Sésamo" y "El Mundo del Niño". También transmitían otro programa por la Radio Difusora Nacional que se llamaba "Radioteatro Infantil". Eran series de tipo dramático-didáctico. El director de esos programas era el profesor Agustín Pulido Téllez.

En el colegio donde yo estudiaba había un tipo que trabajaba en esos programas y yo le preguntaba

cómo hacía para llegar a ese 'Olimpo'. El me daba todo tipo de evasivas, no confesaba su secreto. Al fin logré por otros conductos conectarme con el profesor Pulido Téllez. Asistí a un primer ensayo y me dieron un parlamento que todavía recuerdo muy bien. Yo tenía que decir en la clase a un profesor que nos estaba hablando sobre la Batalla del Pantano de Vargas: "Todo comenzó a la salida de los Llanos". Y ahí comenzó todo, "... a la salida de los Llanos".

En ese grupo trabajé como actor, con muchas dificultades, durante cuatro años permanentes, desde el 55 al 58. Trabajamos como animales. Yo creo que desde allí quedé viciado al trabajo, porque nosotros salíamos del colegio a ensayar y a hacer programas. Inclusive, teníamos que pedir permiso para salir una hora antes porque algunos de estos programas se emitían a las cinco de la tarde.

Estando en aquél grupo se creó la Academia Juvenil de Artes Escénicas, que dirigía el mismo profesor Pulido Téllez. Allí se formó mucha gente. El profesor Pulido ya había formado a otras generaciones anteriores, como la de Fabio Camero, por ejemplo. En la academia se trató de dar una formación integral de teatro: se puso un profesor de escenografía y máscaras, que era Muñoz Mora; un argentino que había venido a la televisión, se encargó del departamento de vestuario; había un profesor de música y danza, que era Jacinto Jaramillo; estaba un profesor de educación vocal, Gaspar Ospina, que era un radio actor. Gil Tovar creo que daba Historia del Teatro y de la Cultura. Era una academia privada que funcionaba en el garaje de su casa, habían conmigo cerca de cuarenta muchachos. Estando allí surgió la idea de hacer teatro en el Colón: se montó una Caperucita Roja de Svarce; algo de Díaz, el dramaturgo colombiano, la historia de los ratones que se pelean por un queso. Allí nació en mí la magia del teatro.

**C.- Y el ambiente familiar, que tanto importa, no fué definitivo? Usted es hijo del pintor Jorge Elías Triana.**

J. A. T.- El estudio de mi papá vivía lleno de amigos, vivían León de Greiff, Jorge Zalamea, Arturo Camacho Ramírez, Gómez Jaramillo. Ese era el grupo fundamental de sus amigos, que se encerraban desde el viernes hasta el lunes a beber y hablar. Yo acompañaba a mi papá al café El Automático, que quedaba en la Avenida Jiménez. Me fascinaba ese ambiente, sobre todo el humor de estos tipos, vivían muertos de la risa.

También pinté mucho, y a veces tengo como nostalgia, pienso que en la pintura me hubiera ido mejor que en el teatro, porque lo hacía bastante bien. Pintaba al óleo, acuarela y otras técnicas. Realmente me apasionaba, hasta el momento en que empecé a hacer teatro, luego ya no hubo más tiempo.

**C.- Su padre promovía su actividad en el teatro y la televisión?**

J. A. T.- Creo que en un principio no tuve ninguna oposición, era una actividad de tiempo libre. Más adelante tuve conflictos familiares, especialmente con mi madre, pues ella había padecido lo que es vivir con un artista, sobre todo en un momento

Cuatro épocas en la vida de Jorge Alí Triana: en su Primera Comunión, 1952 (Foto: Leo Matiz); asistente de dirección en Teleteatros, 1960 (Foto: Hernán Díaz); actor de T.V., 1968; director de T.V., 1985 (Foto: Rafael Zárate).



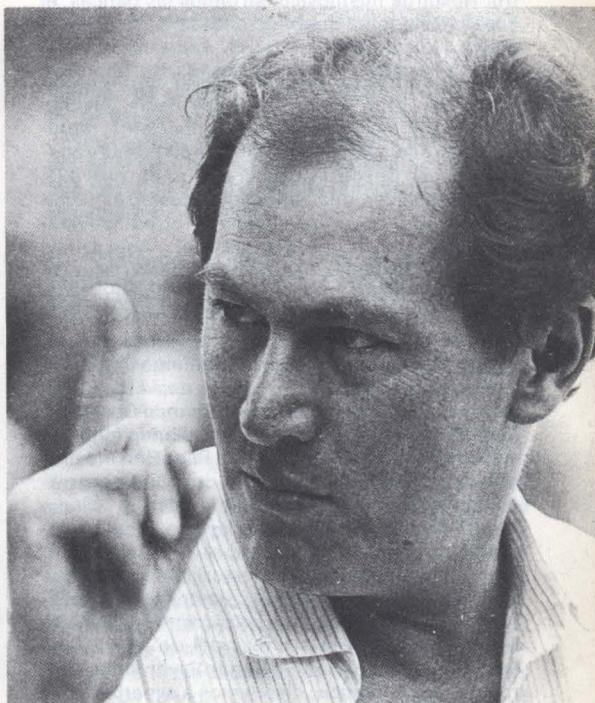
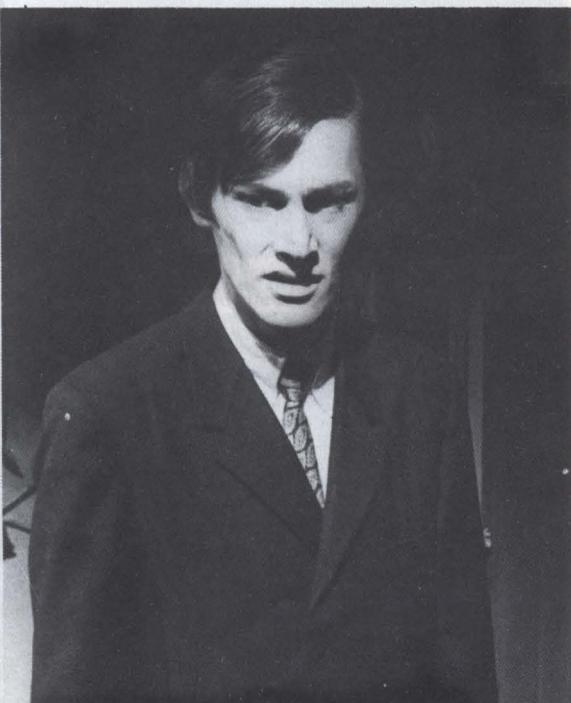
en que la pintura en Colombia era una actividad absolutamente marginal. Hoy en día la pintura existe. Existe la manera de vender un cuadro, ser profesional de universidad . . . , en aquel entonces era un acto absolutamente loco. Mi papá trabajó de dibujante arquitectónico del Instituto de Crédito Territorial, trabajó de dibujante comercial, hacía vallas para los cines y todo tipo de actividades diferentes para poder sobrevivir; la pintura la hacía en los tiempos libres. Por eso mi madre tenía alguna razón, es la visión pragmática de las madres.

**C.- Cuándo terminó esa etapa de teatro infantil; qué hizo cambiar de temática y pasar al teatro de adultos?**

J. A. T.- A los 17 ó 18 años, eso de estar haciendo "Caperucita Roja" y "Blanca Nieves" me parecía cosa de idiotas, insulso, ingenua. Por esos días leí una novela de Jean Cocteau, llamada "Los Hijos Terribles"; entonces decidí adaptarla, hacer una dramatización para teatro. Lógicamente el grupo donde yo estaba no tenía el marco para hacerlo,

sólo se hablaba de Caperucita y cosas de esas. Esta era una obra existencialista, que no entendía, pero había algo extraño en ella que me gustaba. Años después volví a leerla y comprendí que trataba asuntos como el insecto, el homosexualismo y otra cantidad de cosas, una temática existencial tremenda, algo muy activo. Lo más atractivo era que la historia le ocurría a muchachos de mi edad, de 17 años. Cuatro personajes encerrados en un apartamento; fué lo que me indujo a dramatizarla, veía que se podía concretar y realizar. Decidí montar aquella obra para uno de esos festivales del teatro Colón. La hicimos en la casa, a nivel privado. En ese primer reparto participó Rosario Montaña, Chirivico, Eduardo Caicedo y un pintor colombo-polaco, de quien no recuerdo el nombre. Eramos cinco personas, Jorge Eduardo hizo la escenografía. Ese fue el rompimiento con Pulido Téllez. En ese momento llegó a Colombia un director francés, Gilles Chancrin, que vino a trabajar con "El Buho", pero tuvo un conflicto con el grupo y se separó.

El hizo en Cromos una extraordinaria crítica de la obra de Cocteau a propósito del festival. Hablaba

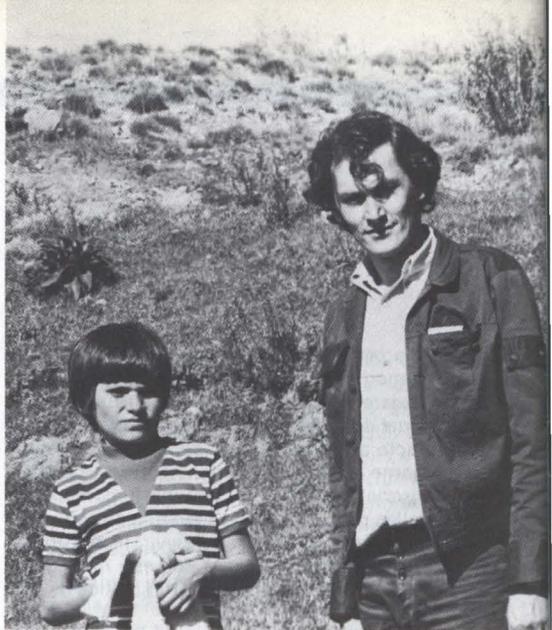


de un festival catastrófico y de una revelación. Nuestra obra le parecía extrañísima dentro de un conjunto de obras de teatro medio costumbrista; porque se presentaron obras de Casona y de teatro de corte español, aunque desde luego con algunas excepciones, como el trabajo del Teatro Experimental de Cali, "A la Diestra de Dios Padre" y otros montajes como "Edipo Rey" y "El Tren Pullman" de T. Wilda, montaje que hizo "El Buho" obras que ya apuntaban a una cultura teatral en Colombia. El TEC y el Buho eran pues, los dos grupos que se distinguían. Nuestro grupo le pareció una cosa distinta, unos adolescentes haciendo teatro.

**C.- Por qué fué importante Gilles Chancrin en aquél momento. Cuál fue su aporte? Estamos hablando del año 1957, verdad?**

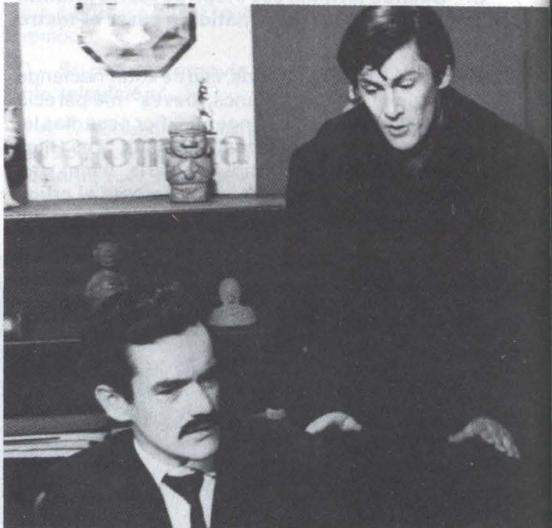
J. A. T.- Bueno, esa es una historia interesante: Mi papá había montado con Marco Ospina un taller de artes aplicadas. Se encargaban de la parte plástica de las iglesias, hacían vitrales, viacrucis, cristos. El taller funcionaba en la calle 17 con carrera 9a., en una boardilla gigantesca, y en la parte anterior del edificio había un gran espacio que mi papá me dió para que montáramos el teatro. Nosotros mismos construimos las bancas, el escenario y todo; creamos el Teatro "La Buhardilla".

Cuando el director francés rompió con el grupo "El Buho" vino a buscarnos. Le había gustado nuestro trabajo y además, muy importante, teníamos una sede donde trabajar. Era un hombre bastante loco. Desde la primera reunión nos dijo: "Ustedes hacen una cantidad de cosas, estudian en colegios, en universidades y otras actividades"; y planteó de una forma radical: "Aquí vamos a trabajar desde las seis de la mañana hasta las doce de la noche". Además, venía como con seis actores del Buho, entre los que estaban Carlos Castillo, Paco Barrero y otras personas que no recuerdo ahora . . . Entonces dejamos todo. Yo estaba en quinto de bachillerato y dejé el bachillerato; Carlos Castillo estaba estudiando Derecho y dejó el Derecho; otro estaba estudiando Ingeniería Forestal y dejó la Ingeniería; Paco Barrero dirigía en la televisión y también la dejó. Nos encerramos a ensayar una obra de Gelderot, "Magia Roja". Lógicamente era un proyecto basado simplemente en el deseo de dedicarnos a eso, pero sin ninguna sustentación material; de modo que se rompió a los seis meses catastróficamente. El francés era un loco, un soñador. Nos propuso hacer un seminario a orillas del río Magdalena (creía que era a orillas del Sena), llevamos carpas, máquinas de escribir, dispuestos a experimentar,



J.A.T. con su hijo Rodrigo, 1970.

J.A.T. y Fernando Corredor en "EL BUEN SALVAJE", 1968.



J.A.T. en una escena de "LA MUERTE DE UN AGENTE VIAJERO", 1972.



a ensayar. La primera noche cayó una de esas tormentas tropicales y las hormigas y los zancudos nos sacaron derrotados a las cinco de la mañana. Los sueños del francés en el trópico abortaron y con ellos nosotros. No alcanzamos a hacer el montaje; mejor dicho, no pasamos de la primera página, porque los actores no le daban lo que él quería. Tampoco se trataba de un tipo aventurero, había hecho montajes en Francia, había estrenado una obra de Gelderot, pero lógicamente fue un desastre y el grupo se derrumbó. Y en ese momento se dió el rompimiento definitivo con mi casa porque, con razón, como no estaba estudiando, me dijeron, "o el teatro o la casa y el estudio...". Yo les dije, "el teatro". Entonces me fuí de la casa. Sacamos un apartamento comunal con toda la gente del grupo. Cocinábamos una olla de papas y otra de plátanos para toda la semana, era la única alimentación que estábamos en posibilidad de hacer. Toda esta experiencia duró como un año.

**C.- Bueno, pero ese fracaso no significó la rendición total porque usted finalmente continúa en el teatro. Cómo da ese paso, cómo logra salir de ese limbo de la desorientación frente a lo que quería hacer?**

J. A. T.- Un día me llamó mi papá y me dijo: "Le voy a contar un cuento que me pasó con mi papá. Mi papá era un hombre muy humilde, que tenía un almacén en la plaza de mercado del pueblo; que trabajaba desde las cinco de la mañana hasta las diez de la noche, todos los días de su vida, para alimentar a una familia de doce hijos. En una ocasión yo le dije, papá yo quiero ser pintor. Y me preguntó —qué es eso?— Yo traté de explicarle..., entonces me dijo, ¿y eso dónde se estudia, aquí? —No. —En Bogotá? —Tampoco. —Entonces donde?, me dijo.

—He pensado que en Méjico, le dije. —En Méjico estaba en furor la Revolución y el Muralismo como nacimiento de la plástica latinoamericana-. Finalmente me dijo, si quiere hacer eso lo va a hacer bien, entonces se va para Méjico. Como él era líder popular consiguió una beca y me envió a estudiar".

Allá estuvo mi papá de aprendiz de Diego Rivera, pintando y formándose en la Escuela de Muralismo mexicana.

Y continuó diciéndome: "Yo quiero hacer con usted lo mismo porque veo que se está repitiendo la historia y yo hoy en día sí se lo que es ser artista, el rigor y la disciplina que ello necesita. De modo que si usted se queda aquí no va a hacer nada. Yo le propongo que regrese a la casa y termine el bachillerato. Yo me voy ahora a fundar la Universi-

dad del Tolima y a fundar la Escuela de Bellas Artes. Véngase conmigo para Ibagué; yo hago que el Departamento forme un grupo de teatro para que usted trabaje ahí y no se aburra estudiando el bachillerato. Cuando termine se va para Europa a estudiar teatro".

En efecto me fuí para Ibagué, y allí se creó el grupo Departamental de Teatro. Mi caso fue similar al de mi papá cuando mi abuelo le consiguió la beca; fíjense lo curioso; como mi papá era flautista y había estudiado en el conservatorio, la Asamblea Departamental hizo una ordenanza creada por Ismael Santofimio, que decía: "Créase una beca para joven pintor tolimense que toque flauta". De esa forma también fue mi ida a Ibagué, con nombramiento de director de teatro y con puesto en el San Simón para terminar el bachillerato. Así, fundé el grupo y monté "Los fusiles de la Señora Carrar". Con esa obra fuimos a participar en los festivales de teatro de Bogotá. Fue un grupo muy interesante; en él estuvo Héctor Sánchez, el novelista, y otra serie de personas que empezaron a desarrollar un movimiento cultural en Ibagué. Cuando yo me fuí para Europa vino a dirigir el grupo Carlos Duplat. El grupo duró como cuatro años.

Terminado mi bachillerato me fuí para Praga, Checoslovaquia, donde estuve seis años, el primer año estudiando el checo y cinco años en la facultad de teatro. Estuve también en la cátedra de Dirección de Cine. Hice las dos facultades al mismo tiempo. Mi residencia básica era la Facultad de Teatro, pero iba como estudiante asistente a la Facultad de Cine, donde tomaba únicamente la cátedra de Dirección.

**C.- Teniendo tan clara su meta profesional en el teatro, por qué de pronto, surge ese interés por el cine? Era ya una inquietud paralela al teatro?**

J. A. T.- A mi me apasionaba el cine. Por eso me lo tomé muy en serio. Además yo sabía que alguna vez iba a hacer cine; más que saberlo era una necesidad. Por otra parte, yo tengo un tío, hermano de mi papá, Francisco Yesid Triana, que fue productor de cine aquí en Colombia, digamos que fue un precursor; produjo "Cada Voz Lleva su Angustia" y "Semáforo en Rojo". Yo ingresé a la Escuela de Cine con una carta de la productora de él, en la que se decía que aquí en Colombia necesitaban un director. Cuando yo regresé él me dijo: "Mis acciones en esta compañía las vas a manejar tú". Una compañía quebrada, lógicamente, porque él perdió una cantidad de dinero haciendo esas películas. De todas maneras yo tenía el proyecto del cine toda la vida, pero el problema era uno: que

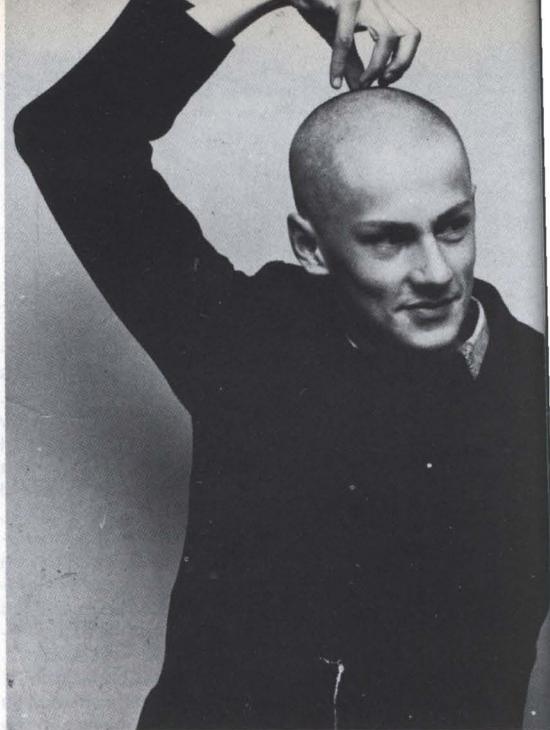
desde que me fui a Checoslovaquia era más factible hacer teatro que hacer cine. El teatro era una posibilidad concreta, mientras que el cine era un sueño.

**C.- Hablemos entonces de esos años de formación. Por qué eliges Checoslovaquia? Se puede decir que en los primeros años sesenta ese país era uno de los más vanguardistas en las actividades de teatro y cine? Es curioso que la mayoría de colombianos destacados en el teatro hayan ido a estudiar allá. Es el caso de Carlos José Reyes, Jaime Santos, Rosario Montaña . . .**

J. A. T.- Santiago García, que acaba de llegar de estudiar en Checoslovaquia. El empezó a hacer unas cosas realmente espectaculares, que nos parecieron muy novedosas. De modo que ese país se volvió entre los teatros como una especie de panacea. Yo admiraba a Santiago enormemente, y esta fue una de las razones de la escogencia de Checoslovaquia. También mi papá era muy amigo de los checos y le quedaba fácil conseguirme una beca para allá. Por otra parte Praga es una ciudad extraordinaria, la más bella del mundo, con un millón de habitantes, con treinta teatros profesionales, treinta salas abiertas. Cada conjunto monta cinco o seis obras al año. Imagínense la actividad y las posibilidades.

**C.- Esa enorme actividad teatral facilita mucho el trabajo práctico de los estudiantes.**

J. A. T.- Lógicamente. En el cuarto año le dan a uno una lista de los montajes que se están realizando y uno tiene que escoger un director que esté haciendo uno de esos montajes para que lo deje trabajar con él y le dirija la tesis. Yo trabajé con Vaclav Hudechek, tanto en teatro como en televisión. Hudechek fue el director que vino años después a dirigir el T.P.B., "Arturo Ui", de B. Brecht. Me tocó por suerte y accidentalmente dirigir el Teatro de Cámara de Praga. Dirigi "Las Sillas de Ionesco". El director Hudechek tenía planificado dirigir esa obra y, a la vez, tenía una invitación a Londres a dirigir una obra de Copek, un dramaturgo checo. Un actor se enfermó y ésto hizo cambiar la programación del teatro. Entonces Hudechek, a quien yo le había hecho asistencia en dos obras, me dijo: "yo voy a dejar planificado el trabajo de mesa y tú vas a ensayar durante seis semanas; yo regreso una o dos semanas antes del estreno y ajustamos todo". Estuve ensayando mucho y efectivamente llegó una semana antes del estreno e hizo los ajustes necesarios y la obra tuvo un gran éxito; duró cinco años en cartel.



Jorge Alí Triana, 1960 (Foto: Hernán Díaz).

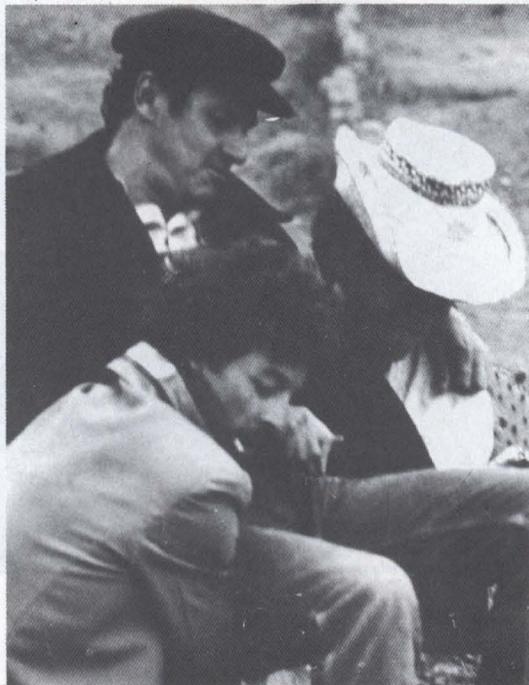
**C.- También debió ver mucho cine? Eran los años dorados del cine checo.**

J. A. T.- Lógicamente, fui un cinéfilo infatigable, porque a mí siempre me ha aburrido mucho ver teatro. Me gusta hacerlo, pero es muy aburrido verlo. Yo admiro a la gente que se sienta en una butaca a ver una cosa de esas. Así que prefería ir al cine. En la Facultad de Cine se proyectaba absolutamente todo, hasta las películas que no se daban en Praga; películas de los clásicos y lo último que estaba sucediendo en el cine mundial, lo de los festivales, etc. . . . Era la época de Jirí Mentzel, de la Jitilova, de Nemeč, de Schorn, de Milos Forman, de Kadar, de Jirí Trínca; el cine checo en ese momento era el cine de Europa. Los tipos producían cinco películas magistrales al año. Yo viví la época de "Trenes Rigurosamente Vigilados", de "Los Amores de una Rubia", de "Comercio en la Calle Mayor", películas realmente impactantes.

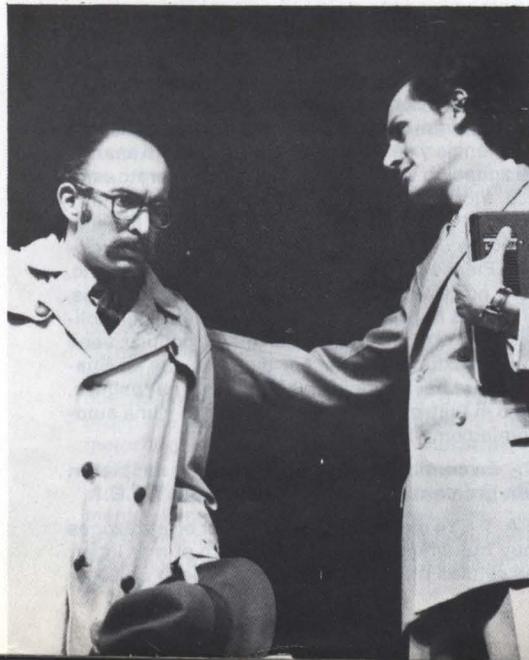
**C.- Como varios de los cinematografistas colombianos de su generación, usted estudia en Europa durante una época en la que se da una especie de despertar político de la juventud, que se manifiesta en muchos actos de rebeldía y de protesta y que culmina con el movimiento estudiantil de Mayo del 68 en París, momento en el que es invadida Checoslovaquia por los Soviéticos. ¿Cómo vivió Jorge Alí Triana aquellos años?**

J. A. T.- No me tocó la ocupación porque yo regresé en enero del 68 y ésta ocurrió en la Primavera, en mayo; sin embargo, todo el ambiente político y el espíritu del momento me tocó vivirlo, allí se alcanzaba a percibir toda la atmósfera de agitación estudiantil de Europa.

J.A.T., enfermo, es transportado durante la grabación de "BOLIVAR, EL HOMBRE DE LAS DIFICULTADES".



J.A.T. y Carlos Barbosa en una escena de "LA MUERTE DE UN VIAJANTE", 1972.



**C.- Pero Jorge Alí en esos años ya tenía una visión política de la vida, del mundo? Es de suponer que el contacto con la actividad intelectual de su padre ya le habría despertado inquietudes al respecto.**

J. A. T. - Yo sí creo. Para mí la política era un asunto de formación de la casa. Mi papá ha sido un hombre de izquierda, con una visión muy democrática de la vida y su pintura muy cercana a la cultura y al arte popular. El siempre ha sido un hombre simpatizante del Partido Comunista; nunca militante, porque dice que él no entra a un partido porque no quiere salirse. Sin embargo, siempre ha sido un hombre alineado filosóficamente en la izquierda. De modo que todo eso dejó en mí una marca, una huella desde el principio. Así que para mí la cosa estaba clara desde entonces. Incluso, en el año 1959 yo ingresé como militante a las Juventudes Comunistas y fui activo políticamente, formé un consejo estudiantil en el colegio y hasta organicé una huelga.

**C.- Bueno, de esa larga estadía en Europa llegó el momento de fundar el Teatro Popular de Bogotá. ¿Cómo se gesta el T.P.B.?**

J. A. T. - La idea es lógica. En Praga estudiábamos por coincidencia tres colombianos en la misma facultad de teatro; Jaime Santos y yo estábamos en el mismo curso y Rosario Montaña, que había llegado un año antes, estaba un curso adelante. Nosotros nos preguntábamos todos los días, durante seis años, qué es lo que vamos a hacer cuando regresemos al país? Eran conversaciones en las que hacíamos planes y fabricábamos sueños. En esas conversaciones fundamos el T.P.B., desde Praga. Cuando llegamos a Bogotá con la idea clara; el propósito era crear un grupo profesional en el más amplio sentido de la palabra, formado por personas dedicadas exclusivamente al trabajo teatral y a la investigación. Eso requería que la gente tuviera un marco material que se lo permitiera. En ese momento estaba en furor el teatro universitario y lo primero que nos ofrecieron fue puestos de directores en las universidades. Pero nosotros sabíamos que eso sería la muerte del grupo. Necesitábamos orientar todas las energías a esa sola cosa. De modo que nos dedicamos a conseguir un local, un apartamento y unas tiqueteras para comer en un restaurante. El asunto era darle a los actores un cuarto donde dormir y un restaurante dónde comer, y que se dedicaran a ensayar, nada más. Las necesidades primarias las tenía que cubrir el grupo. Así empezó en un local de la calle 13 con carrera 5a. que era de la mamá de Jaime Santos. El primer montaje fue una obra de O'Casey, "El cuento para la

hora de acostarse", y le pusimos el nombre de "Pensión para solteros". Esta obra la dirigió Jaime Santos. La segunda fue "La Mandrágora" que dirigí yo.

**C.- La escogencia de esas obras, para mostrárselas al público colombiano, fue arbitraria o reflejaba alguna posición política o estética del grupo de Checoeslovaquia?**

J. A. T.- La propuesta estética era hacer un teatro de contenido, de calidad, pero que fuese un teatro popular, un teatro que dejara de ser una actividad de la élite cultural del país, porque el teatro era una actividad de las personas cultas, que iban al teatro el "Buho", donde cabían veinte o treinta personas. Allí asistía gente con la nostalgia de París en la décima de Bogotá. Nosotros queríamos romper eso; hacer un trabajo para que la gente común y corriente pudiera acercarse al teatro. Veíamos que los clásicos lo permitían, coincidían en trabajar un teatro de alta calidad pero sin concesiones populistas, aunque de todas maneras, permitían ir cautivando el gran público. Esa fue la línea fundamental y ha sido una de las líneas fundamentales del T.P.B. Inclusive, como toda cosa juvenil, (teníamos 25 años), hicimos una declaración de principios que habla de la combinación de una dramaturgia nacional y latinoamericana con los valores de la dramaturgia universal. Hace poco la estuve revisando y me sonreía de su vehemencia y de su estilo de redacción, pero no de su esencia

**C.- Ustedes fundan el T.P.B. en un momento trascendental en la historia del teatro colombiano, cuando se desarrolla un movimiento de teatro universitario que culmina con la consolidación de grupos independientes tan importantes como La Candelaria, El Teatro Experimental de Cali, T.E.C., el Teatro Libre de Bogotá, La Mama, El Local. Ese movimiento teatral se erige sobre una plataforma política muy concreta, que determina toda su concepción temática y estética: propender por una dramaturgia y un teatro nacionales que reflejen la realidad del país y que despierten la consciencia de un público o, mejor, de un pueblo adormecido políticamente. Esta posición llegó a ser tan radical que no se concebían montajes de obras del teatro universal "burgués". Frente a este panorama irrumpe el T.P.B. con una declaración de principios, que, aunque en el fondo tuvieran algunos propósitos semejantes, los medios para lograrlo eran definitivamente opuestos. Esta situación debió crearles grandes diferencias con el Movimiento Teatral y a la postre con la**



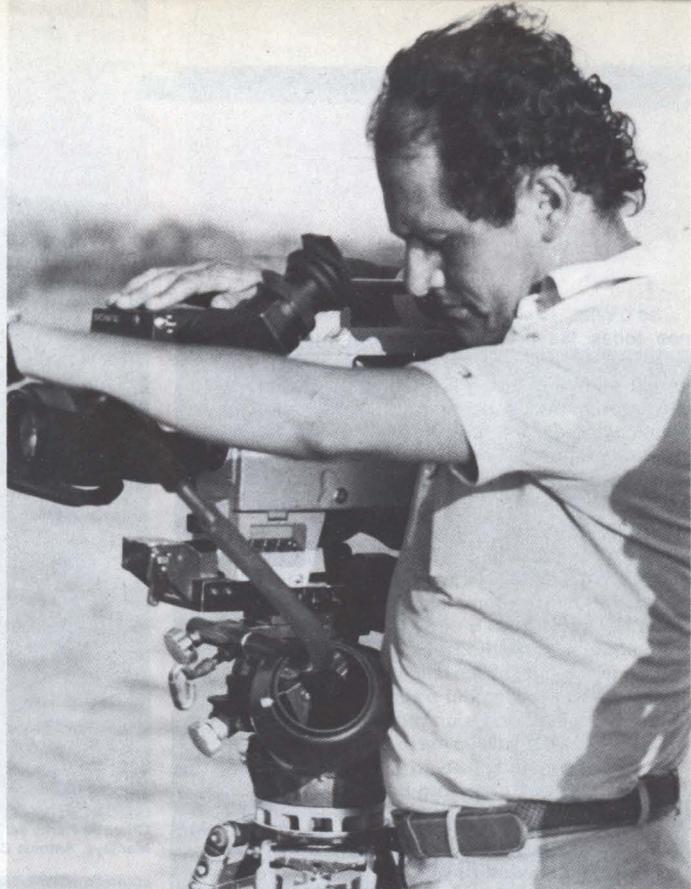
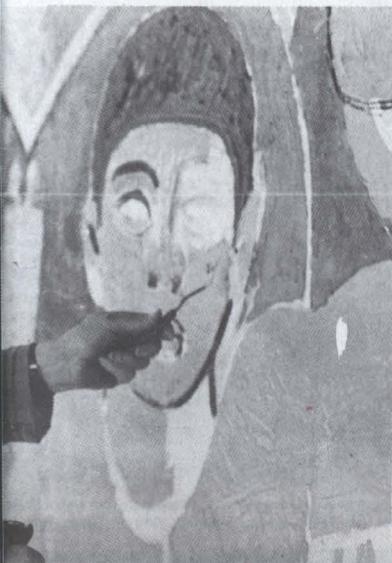
El muralista Jorge Elías Triana, padre de J.A.T., 1970.

**Corporación Nacional de Teatro, entidad que hoy agremia a la mayoría de ellos. Era un pecado mortal acudir a otras culturas cuando la nuestra estaba más o menos que desamparada.**

J. A. T.- creo que nuestra posición, en principio era correcta y clara y la sostuvimos a pesar de la lucha violenta que hubo en el interior del teatro colombiano. El teatro universitario sostenía que el teatro era un instrumento más de la lucha política, como podía ser un mimeógrafo o un mitin. Era un instrumento para la difusión del despertar de conciencia y de agitación de ideas; era un aparato de agitación y de propaganda, no un aparato estético. Indudablemente el movimiento universitario vivía un momento muy interesante, creó la necesidad de un rompimiento con la cultura tradicional. Pienso que estábamos buscando lo mismo, pero por vías distintas. Nosotros no negábamos, ni hemos negado, ni negaré, la participación política en el arte; el arte tiene un marco político, tiene un contexto. Creemos, por ejemplo, que en Shakespeare hay política, en Maquiavelo hay política, pero el teatro tiene una especificidad y una autonomía como lenguaje estético.

**C.- En conclusión, los demás grupos recibieron con gran antipatía el nacimiento del T.P.B.?**

J. A. T.- Yo creo que sí. Además por otras razones muy humanas y comprensibles. En primer lugar, las células nuevas y extrañas provocan un esco-



J.A.T., durante la grabación de "RAFAEL REYES".

sor y una respuesta de rechazo en las células que están ubicadas en el mismo sitio. En segundo lugar, esa pedantería de unos tipos que llegan de Europa a hacer declaraciones y formar un grupo como salido del movimiento teatral. Eramos muy mal vistos a los ojos de todos, especialmente a los del Teatro Libre, que era el abanderado más grande del naturalismo socialista.

**C.- Finalmente el grupo logra estabilizarse y convertirse en una empresa de la cual viven todos sus integrantes, hecho bastante insólito en nuestro medio.**

J. A. T.- Sí, comenzamos a vender funciones, a movernos por todo el país en gira, porque teníamos la gente dedicada exclusivamente a eso. Así logramos darle al grupo una actividad permanente durante dos o tres años. Después regresó Fanny Mickey de la Argentina; ella ya había estado en Colombia trabajando en el T.E.C. Vino a buscarnos personalmente para que yo le dirigiera un montaje a ella, que era la empresaria. Yo le dije que no podía trabajar fuera del T.P.B. porque el grupo me demandaba todo el tiempo. "La invito mejor a que venga a trabajar con nosotros, con toda esa capacidad de trabajo que le conocemos, utilícela aquí en la formación del grupo". Efectivamente, Fanny trabajó con nosotros como cinco años y nos ayudó mucho en el empuje de la creación de una estructura administrativa, de organización y de proyección del grupo.

**C.- Dejando un poco las anécdotas de formación del grupo, hablemos del trabajo propiamente dicho. De qué manera aborda Jorge Alfí una obra, con qué armas metodológicas?**

J. A. T.- Bueno, yo diría que manejo una especie de simbiosis, de síntesis, desde el punto de vista teórico, entre Stanislavski y Brecht. Lo digo en este sentido: creo que no hay ningún método de trabajo de análisis dramático, como instrumento del actor, que yo conozca más perfeccionado, que el de Stanislavski. Stanislavski plantea un análisis de las situaciones, de los conflictos, de los objetivos, de la memoria emotiva, de los antecedentes, del objetivo de la tarea escénica, de las acciones físicas. En la escuela en que yo me formé tenía como profesor de todas estas materias a Vladimir Adamek que fue alumno de Popov, quien a su vez, fue alumno de Stanislavski. De modo que a él debo el conocimiento del método stanislavskiano de análisis del texto. Por otro lado también en la escuela nos llevaron al montaje de Corellano, de Shakespeare, hecho por el Berliner Ensemble. Estuvimos durante cuatro meses con uno de los directores del Berliner Ensemble y con un profesor de la escuela. Nos reuníamos todas las tardes a analizar el ensayo, y a ver los archivos del Berliner y a estudiar lo que ellos llaman el "Libro Modelo"; que es un estudio del montaje con base en secuencias fotográficas. Allí conoci-

mos todas las propuestas de Brecht: la tarea social del arte, el análisis del contexto social en que se mueve el arte y la utilidad del arte como instrumento de conocimientos de la vida y de modificación del mundo. Creo que como síntesis esas dos propuestas son las que me han formado teóricamente en la metodología del trabajo y creo que esas han sido mis herramientas predominantes, mi guía teórica en el trabajo.

Por otra parte yo pienso que uno vive procesos: en un comienzo del trabajo uno se pega brutalmente a las teorías, siente complejos de no ser absolutamente fiel a una cosa u otra, de salirse del marco teórico que ha aprendido; uno sale de la universidad con un marco teórico colgado al hombro, hasta que con el proceso del trabajo uno va encontrando su propia voz. Es un proceso que no se da por decreto. Hoy en día yo me preocupo menos por saber con qué método trabajo y me preocupo más por saber qué acercamiento personal tengo a la obra que voy a montar.

**C.- Podemos concluir, sin embargo, que Jorge Alf acomete una obra desde dos frentes; uno, el análisis de las circunstancias socio-históricas en que ocurren los hechos, y otro, el análisis de los problemas propiamente teatrales y dramáticos de la obra. Esta es una etapa del trabajo que se hace de manera colectiva con el grupo, a nivel de trabajo de mesa o es una función exclusiva del director? En otras palabras, nos interesa incursionar un poco en su concepto frente a la polémica que se ha dado al interior del movimiento teatral colombiano, sobre el muy cuestionado método de la Creación Colectiva. Polémica que ha dividido de manera radical a los teatros colombianos. Hasta dónde va lo colectivo y dónde empieza lo individual?**

J. A. T.- Siempre el trabajo de mesa es colectivo, indudablemente siempre. La dirección es una actividad provocadora de una serie de voluntades. Uno llega con una hipótesis que propone al actor, al escenógrafo, al músico, a todos los participantes en el montaje, y provoca en ellos una actitud intelectual y emocional, que son los dos niveles en que se mueve el arte. Entonces el director proporciona elementos para el análisis y coordina propuestas alrededor de una idea central. En todo montaje debe haber un elemento regidor de las diversas personas que integran un trabajo escenciamente colectivo como es el teatro o el cine. Es un trabajo colectivo pero no democrático. Esta, yo creo, es la confusión con las exacerbantes teorías de la creación colectiva, que confunden una actitud política, un acto democrático, donde se llega a las decisiones por votación o por consenso, con



Grupo de Planta del T.P.B. Aparecen: Hernán Bolívar, Hernándo Jaramillo, Wald Montoya, Antonio Corrales, Inés Mejía, Mario Ceballos, Ramiro Corzo, Fanny



Hugo Armando, Enrique Pachón y Carlos Benjumes en una escena de "LA MANDRAGORA", obra dirigida por J.A.T., 1968.

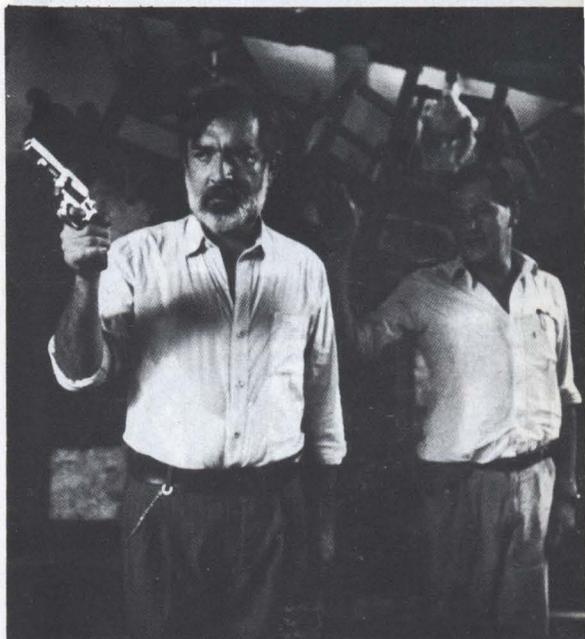


go, Jorge Alí Triana, Enrique Álvarez, Herbert Chamat, Iván  
y Carlos Barbosa, 1972 (Foto: Nereo).

categorias puramente estéticas. Yo creo que en el arte no opera la democracia, en el sentido de las categorías puramente estéticas, porque se dan cosas que inclusive, son instintivas, que no obedecen solo a la razón.

Existe un documento que hicimos en el T.P.B. en el cual se expresa la posición del grupo frente al movimiento de la creación colectiva; y se plantea una crítica a la Corporación Nacional de Teatro, a la cual pertenecíamos hasta hace un año. En ese documento, afirmamos que es muy importante, fundamental, la existencia de una fuerza gremial; pero una organización de tipo gremial no se puede regir por un solo y único principio estético, sino por el contrario, cada grupo que la conforma debe tener su o sus propios principios estéticos, con autonomía. En una agrupación caben todos, los nadaistas, los dadaistas, los surrealistas, los que sean. Es más, yo creo que la diversidad de concepciones estéticas es tan grande como la cantidad de artistas que existan, y eso no es un pecado, por el contrario, es la virtud, la maravilla, la fantasía, la poesía del arte, la cantidad de posibilidades que existen para mirar al mundo. Yo no ataco a quien haga creación colectiva; lo que sí ataco es que se quiera considerar como la única posibilidad estética de un teatro nuevo, de un teatro útil. Nosotros hicimos creación colectiva y creo que con buenos resultados, como el montaje de "I Took Panamá". Pero creo que la creación colectiva es un método de trabajo, no un principio estético; pienso que cada obra requiere un tratamiento diferente. Si uno va a montar a Chejov tiene que

J.A.T. con Gustavo Angarita durante el rodaje de "TIEMPO DE MORIR", 1985.

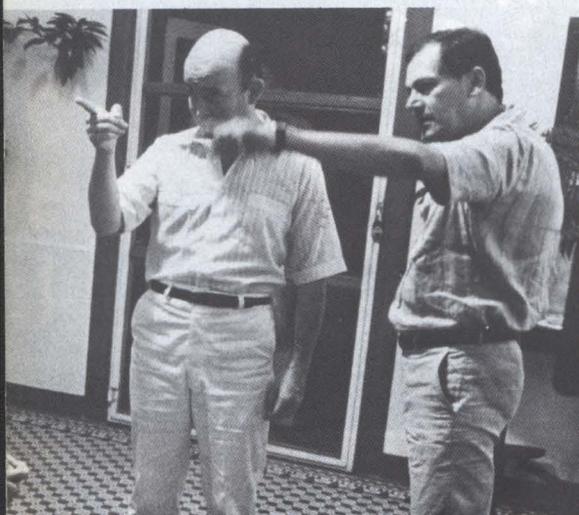


J.A.T. y Sebastián Ospina durante la grabación de "LOS COMUNEROS"





J.A.T. con Nelly Moreno durante la grabación de "ANTONIO NARIÑO".



J.A.T. con Carlos Barbosa durante el rodeo de "TIEMPO DE MORIR", 1965.



J.A.T., como actor, con Boris Rotn, 1968.

acudir a Stanislavski, necesariamente; si va a montar a Brecht, tiene que acudir a Brecht para poderlo montar.

Hay otro asunto que he analizado y que me preocupa personalmente, es la ausencia del autor dramático en Colombia. Además pienso que este problema va más allá del teatro, también en cine tenemos el mismo problema, la dramaturgia. Fíjense que el cine y el teatro colombianos son un cine y un teatro de directores. Usted ve que el movimiento teatral en Colombia está sustentado en Enrique Buenaventura, Santiago García, Carlos José Reyes, Ricardo Camacho, Eddy Armando, los directores; quizás los únicos que penetran en la dramaturgia son Buenaventura y Carlos José Reyes. Pero el gran poeta dramático no existe en Colombia. Entonces pienso que la creación colectiva surge, entre otras cosas, por eso. Surge ante la necesidad de dar respuesta a ese problema, de llenar ese vacío, construyendo una obra durante los ensayos.

**C.- Eso es contradictorio con otras opiniones que afirman que Colombia es un país de poetas, de literatos, de escritores.**

J. A. T.- Ese es otro problema, el teatro colombiano ha sido escrito generalmente por literatos, razón por la cual es inmontable porque la literatura dramática tiene su especificidad. El oficio del dramaturgo es muy diferente al del escritor literato, cada uno maneja un lenguaje diferente. Esa es la realidad, históricamente en Colombia no hay dramaturgia.

Y en el guión cinematográfico también tenemos esa ausencia; en las películas nuestras ya hay factura de realización, ya hay un lenguaje de narración desde el punto de vista de la puesta en escena, de la fotografía, de la cámara, de la escenografía, de todo eso. Usted ve películas acabadas, pero con fallas estructurales violentas en los guiones; usted ve que ahí no funcionan las películas, y las películas están bien hechas, bien realizadas, una mejor, otras peor; ya hay un nivel de realización que permitiría la existencia de una cinematografía nacional, pero la dramaturgia es el gran problema.

**C.- En Colombia, dentro del gremio cinematográfico y dentro del gremio teatral, difícilmente alguien puede dedicarle a ese oficio de manera permanente y disciplinada porque no hay quien lo financie o lo subvencione o le pague su ejercicio profesional, y por eso mismo nunca se hace profesional en esa disciplina; he ahí un círculo vicioso.**

J.A.T.- El problema de la ausencia de la dramaturgia, de la falta de autores teatrales, existe ahora en todo el mundo. Después de la postguerra no ha habido un movimiento importante, porque yo creo que todo el mundo está escribiendo para cine, nadie escribe para teatro; los dramaturgos escriben ahora para cine.

**C.- Bueno, antes de entrar en el tema del cine, Jorge Alf, es necesario abordar otro capítulo importante de su vida profesional: la televisión. Simultáneamente al teatro usted trabajaba en la televisión. Hemos notado que si en un comienzo la mayor parte de sus energías estaban concentradas en el teatro, con el paso del tiempo la televisión se fue robando a Jorge Alf Triana. Cómo se da ese proceso?**

J.A.T.- Como les conté al comienzo de esta entrevista yo nací en la televisión. Mi camino es al revés; yo no salí del teatro para la televisión, yo salí de la televisión al teatro. Después, cuando regresé de Checoslovaquia, volví a hacer televisión, como una cosa personal, pues yo creo que la TV ha sido el espacio del modus vivendi de una profesión de director en Colombia, para dedicarse permanentemente a ejercerla. Estuve dirigiendo un programa que se llamaba "Pequeño Teatro". Después dirigí algunos teleteatros que había los domingos. También

trabajé en una telenovela como actor, se llamaba "El buen salvaje" de Caballero Calderón. Fue catastrófico! Todos mis intentos como actor han sido dramáticos. No en el sentido teatral, sino en el sentido de la vida.

La televisión de aquellos años no permitía una experiencia de tipo dramático, sino que, más bien era la transmisión de otras teatrales en directo.

De manera que se trataba de una cosa más parecida al teatro que a un lenguaje de narración visual. De todas formas siempre me ha interesado mucho la televisión, a pesar de la precariedad de recursos con los que todavía se trabaja en el país, que te imposibilitan la búsqueda y que te impiden sentir que estás haciendo un acto creativo.

La televisión aquí en Colombia es como una especie de supermercado. El objetivo primordial de la televisión es el anuncio de productos, los comerciales. De modo que todo el empeño, todo el esfuerzo artístico, de producción y económico está concentrado en los comerciales. Un comercial de 30 segundos puede tener una producción de hasta 8 o 10 millones de pesos; se rueda en 10 ó 15 días y se post-produce en los mejores laboratorios de los Estados Unidos. En cambio el programa que va por dentro, que es la parte sustancial del espacio, tiene un presupuesto de un

J.A.T., entre el público, observa una escena de "LA SUERTE Y EL TRABAJO DE CONSEGUIR UN TRABAJO", en un barrio popular de Bogotá, 1978. Aparecen: Rafael Bohórquez, Carolina Trujillo, Saín Castro, Víctor Hugo Morant, Luis Fernando Montoya, Rafael Moreno, Jairo Camargo y Laura García.





J.A.T. en la grabación de "EL BOGOTAZO".

millón de pesos, y si tiene una hora de duración se debe producir en tres días. Entonces, la pregunta que se hace al programador de televisión en Colombia es, con qué programa rellenamos estos comerciales. Es lamentable, pero es así, esa es la realidad de la televisión colombiana. Su estructura está montada para anunciar los objetos más usuales de consumo.

**C.- Sin embargo, pese a esa precariedad que usted anota debemos aceptar que han habido avances tecnológicos y coyunturas en la programación que usted ha sabido aprovechar muy positivamente en la experimentación del lenguaje de imágenes. Por ejemplo, en el programa "Revivamos Nuestra Historia" se aprecia el tratamiento diferente y la búsqueda de expresión y de narración que en cada una de las series usted intenta.**

J. A. T.- Indudablemente, así ha sido. El programa "Revivamos Nuestra Historia" tenía pretensiones de orden más cultural, como era la de dramatizar la historia colombiana. Eso indicaba una cosa: que la historia no había sucedido en un comedor, en una alcoba o en una sala, como le sucede a la

televisión colombiana, que es radio con imágenes, la radionovela pasó a ser telenovela, y el radioteatro pasó a ser teleteatro; visitas con cámara, personajes sentados, cada uno con una cámara, o los dos en una sola. "Revivamos Nuestra Historia" permitió una cosa buena, que fue lo apasionante, mostrar que la historia nuestra también sucedió en los campos, en los pueblos, en las calles. De modo que había que sacar las cámaras de los estudios. Creo que esa fue la razón por la cual yo me entregué con tanta vehemencia a ese programa. Me llegó el momento, la oportunidad de acercarme al lenguaje del cine.

Creo que no fuimos los primeros en grabar en exteriores pero sí los primeros en instaurar la salida de los estudios como una forma permanente de trabajo. Si se había hecho el intento de salir, pero nosotros comenzamos con una cámara de un tubo y una casetera de 3/4 de pulgada a hacer la serie de José María Córdoba, a trabajar con mil soldados para hacer la Batalla de Ayacucho, a mostrar un caballo en un camino de herradura, cosas que no habían sucedido en la televisión colombiana.

**C.- Es indudable que ese método estrecho del trabajo en estudio, por una parte, y por otra, la práctica teatral permanente, casi que le imponían una visión estática del lenguaje televisivo. Si bien Córdoba se graba en exteriores, las escenas son como en un set. No utiliza la cámara en función de la expresión dramática.**

J.A.T.- Claro, es cierto. Es la cuestión teatral, la cámara mirando simplemente lo que sucede a su alrededor. Sin embargo, es conveniente además, anotar una cosa desde el punto de vista del tiempo. En este programa yo tenía un día para hacer exteriores. Debía traer los exteriores editados ya, y tenía cuatro horas para hacer el estudio, de 8 a.m. a 12 m. Entonces mientras iba grabando en el estudio debía ir metiendo o editando los exteriores, musicalizando y todo. Es decir, la post-producción se hacía en esas cuatro horas de estudio. Era como estar haciendo el programa en directo al aire. A pesar de los adelantos técnicos, se producía con la concepción del programa en directo al aire, sin ninguna post-producción. Se los cuento porque es interesante ver como las cosas se van desarrollando: Hoy en día, para hacer un programa de una hora tenemos dos días de estudio en jornadas de doce horas, inclusive haciendo escenas para editar en post-producción, porque yo utilizo mucho una sola cámara en el estudio. Tenemos cuatro días para los exteriores y 25 horas de post-producción. Los térmi-

Laura García, Alfonso Fonseca, Víctor Hugo Morant, Inés Correa y Jorge Armando Gil, durante un ensayo de "LA OPERA DE TRES CENTAVOS", dirigida por J.A.T., 1976.



J.A.T. y el director checo Vaclav Hudecek, durante un ensayo de "EL RESISTIBLE ASCENSO DE ARTURO UI", 1979.



nos han cambiado, pero lógicamente uno sabe que ese tiempo es todavía precario.

**C.:** Más aún, comparándolo con el tiempo de trabajo que tiene un largometraje, porque esos programas tienen casi la duración de un largo. De todas maneras es importante rastrear ese proceso de experimentación en la televisión desde el punto de vista del lenguaje y del manejo de la cámara con relación a la puesta en escena. Podría decirse que usted tuvo el privilegio de asumir esa experiencia como un trabajo de escuela, usted asistiendo a la escuela dirigido por usted mismo.

**J. A. T.-** Naturalmente, yo así lo tomo. Por ejemplo hice series en tomas-secuencias, hice una en primeros planos, la de Mosquera y Obando. Después hice una serie sobre Panamá y aquí se modificaron las condiciones porque ya apareció la cámara portátil de tres tubos, la grabadora de pulgada, cosas que no existían en Colombia y, por otra parte, empezaron a ampliarse un poquito los términos de producción. Estas fueron de las últimas series que se hicieron en blanco y negro, hasta que llegó la gran idea, el gran sueño, Bolí-



María Eugenia Dávila en una escena de "TIEMPO DE MORIR", 1985.

var. Es el primer programa que sale a color en Colombia. En un equipo profesional más parecido al cine, porque no existía. El equipo de producción en las anteriores era: Carlos Parruca, Corchuelo, el camarógrafo, un tipo que le cargaba la cámara a Corchuelo, un taxista y yo, Parruca hacía ambientación, vestuario, asistente de dirección, de todo.

Con Bolívar, habiendo más condiciones, el proceso se volvió más interesante, empecé a investigar en el plano de la actuación, de la puesta en escena, de la puesta en cámara, descubrí la organicidad entre las dos, como cada una está en función de la otra.

Eso no lo había podido hacer en las anteriores, en Córdoba la actuación es completamente teatral la puesta en escena estática y teatral y la puesta en cámara no existe.

En Bolívar, a partir del capítulo 20 en adelante, la serie empieza a mejorar, los últimos capítulos son superiores a los primeros, en los últimos ya comprendo como es la cosa. Hay otras series muy interesantes; a mi de las que más me gustan son "Nariño" y "Rafael Reyes". Nariño, porque tiene una dramaturgia más desarrollada, donde el personaje ocupa el primer plano y no el acontecimiento histórico. Reyes es una serie dedicada a la imagen, en ella me dediqué a investigar con la



J.A.T., Betty Rolando y Vaclav Hudecek, durante un ensayo de "EL RESISTIBLE ASCENSO DE ARTURO UI", 1979.

imagen.

**C.- Han sido más de 200 horas de televisión realizadas en cinco años. Después de esa larga experimentación, y de haber trabajado simultáneamente en cine y teatro, usted considera que la televisión tiene un lenguaje propio, específico. Por ejemplo que es un medio que exige por sus características los primeros planos o los planos medios cortos? Por qué Mosquera y Obando es hecha en primeros planos?**

J. A. T. - Yo si creo que tiene su lenguaje propio Pero primero observen esto; en la televisión colombiana existe otra tragedia, uno tiene que ingeniárselas para no mostrar las cosas; el vestuario, la escenografía, etc., son espantosos, porque son hechos con una precariedad y una limitación económica y de tiempo terrible y no se puede ejercer mucho control. Entonces uno tiene que trabajar al revés: Cómo hago para esconder todo esto? En Mosquera y Obando intenté sustentar la cosa en los personajes, en los primeros planos, pero había otro problema, que el maquillaje también era terrible. Pero el asunto es que hay un problema concreto y real, que un programa no puede valer más de tanta plata. Y no es solo un problema de avaricia de las programadoras, es que simplemente los recursos no bastan.

Pero volviendo a la especificidad del lenguaje de



J.A.T. imparte instrucciones a Pedro Montoya durante la grabación de "BOLIVAR, EL HOMBRE DE LAS DIFICULTADES".

televisión, pienso que el primer plano es más importante en la televisión. Tengo la impresión de que si comparamos la televisión con la pintura, observamos que se parece más a la técnica gráfica que al óleo. La textura de la televisión es más plana, las profundidades son escasas.

**C.- Podría afirmarse que, por esa misma razón, la televisión se apoya más en lo verbal que en lo visual?**

J. A. T.- Se apoya en lo verbal en la medida en que el estudio determina la televisión, porque es como hacerla en una sala; y qué se hace en una sala? Conversar. En la medida en que tú saques la cámara a los exteriores, empiezas a sentir la necesidad de reducir el texto, porque hay mucho que mostrar, la imagen es la que tiene mucho que decir, la acción empieza a ocupar el primer plano y no el diálogo.

**C.- A propósito de ese predominio de la palabra, del texto sobre la imagen en la televisión, analicemos otro fenómeno importante que ha ocurrido con la serie de Revivamos Nuestra Historia. Estos programas en su comienzo; fueron recibidos por el público con gran interés porque le mostraban o le enseñaban su propia historia de una manera diferente a la tradicional, a la académica; se le mostraban a un nivel más cotidiano y más próximo a los mensajes que estaba**

**acostumbrado a recibir por la televisión; pero con el tiempo fue perdiendo audiencia a pesar de su tratamiento novedoso como programa cultural, a la gente se le tornó aburrido y mamotético, se le volvió como una clase de historia pero en diálogos. Y sin drama. Nosotros nos preguntamos por qué le ocurre ésto a Jorge Alí que viene de manejar la dramaturgia y los diálogos en el teatro?**

J. A. T.- Evidentemente, a mí me parece que el programa tiene una gran falla en el sentido de que el plano didáctico-informativo es el objetivo principal. Se trata de dramatizar la historia y no de hacer dramas basados en la historia. Yo muchas veces me siento haciendo escenas que son textos históricos convertidos en diálogos, como una especie de diálogos de Platón. Eso lo sabe el guionista, Carlos José Reyes; no es un problema de él, es un problema de los programadores que le imponen ese objetivo. Por este motivo hemos tenido largas polémicas. Esa ha sido la gran falla del programa, por lo cual estoy tan aburrido, porque no es que haya terminado la etapa de experimentación, pero me siento repitiendo lo que ya se hizo. La historia del siglo XIX ya se hizo, con Bolívar y Mosquera y Obando, ahí está el siglo XIX. Córdoba, por ejemplo es la historia de la Independencia.

**C.- Faltaría ubicarse sobre los aspectos exclusivamente dramáticos, sobre los momentos más cruciales de la vida de un personaje o de un hecho que compromete la actuación de ese personaje en un pasaje de la historia.**

J. A. T.- Exáctamente. Ahora tengo un proyecto de hacer un Bolívar, pero el Bolívar granadino, el del último viaje, que es la idea que tiene García Márquez, el Bolívar que va desde el atentado de septiembre hasta su muerte. Todo el viaje a través del río Magdalena, durante el cual tiene una serie de recuerdos, de flashbacks sobre lo que fue Pisba y la campaña del Bajo Magdalena y además el problema del emperador desolado, el problema del Rey Lear, vagando por el desierto de su soledad en una lancha hacia la muerte, el momento más trágico de su vida. Ese es un conflicto maravilloso.

**C.- Antes de que se nos agote el espacio entremos en materia cinematográfica. Su primera película es un documental sobre las grandes contradicciones que se presentan entre los programas y los contenidos académicos que enseñan en las escuelas públicas primarias y la realidad de miseria en que viven los niños a quienes se les imparten esos conocimientos. Cuál es la historia de esa película, único trabajo documental entre todos los suyos?**

J. A. T.- A Gloria mi hermana que es antropóloga, la contrató el Icolpe para que hiciera una investigación sobre cómo el Icolpe estaba diseñando y desarrollando sus programas educativos en los barrios marginales. Ella se fue a convivir con una familia de uno de estos barrios durante varios meses y grabó largas entrevistas con la señora sobre miles de aspectos de la vida de su familia.

Después Gloria me llamó para que le ayudara a preparar una especie de guión sobre el asunto. Yo me senté a oír las cintas y comencé a desarrollar una manera rarísima de hacer cine; primero hice una edición del sonido tratando de extraer lo esencial hasta que logré un extracto de treinta minutos de narración. Con base en eso salimos a filmar; y filmando encontré una situación muy curiosa y absurda, que mientras la maestra hablaba sobre la salud dental a base de manzanas, quesos y langosta, la señora del barrio afirmaba que lo único que comían en su casa era papa con sal, por ponerles un ejemplo. Y mientras a esa misma señora le pagaban un jornal miserable después de un día de trabajo brutal en las canteras, la maestra en la clase les hablaba a los niños de libertad. En fin, todo era un gran contrasentido entre la escuela y la casa.

**C.- Quizás por eso la película se erige en una estructura de contrastes como siguiendo las lecciones de los primeros cineastas soviéticos: producir o crear ideas y conceptos por el choque de dos imágenes que son contradictorias.**

J. A. T.- Tal vez sí, pero eso no es premeditado, con seguridad. No porque sea una cosa original, yo sé que no lo es, sino porque fuimos a hacer una película de propaganda para el Icolpe y nos encontramos con una realidad absolutamente chocante. Hasta las mismas maestras eran conscientes de la situación desfasada, pero ellas tenían que cumplir con el currículum. Entonces la película fue surgiendo de tal modo que la vida de los personajes adquirió más importancia que los programas de la escuela. Era imposible hacerle una apología a los programas educativos del Icolpe. Naturalmente la película fue archivada en un cajón.

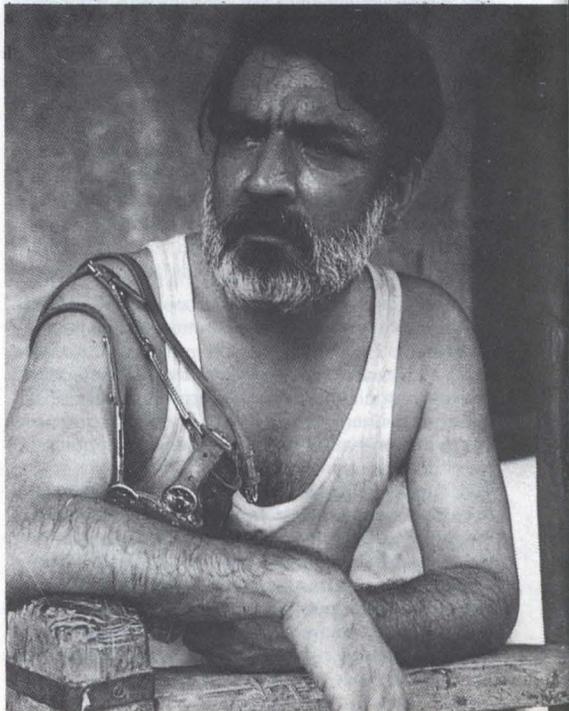
**C.- Posteriormente vinieron dos cortometrajes inspirados en los principios morales de las obras de misericordia: "Enterrar a los muertos" y "Dar de comer al hambriento". Aquí sigues empeñado en señalar las contradicciones que se dan entre los problemas sociales y la moral de la Iglesia Católica. Las dos películas han sido cuestionadas por ser un poco esquemáticas y maniqueas, especialmente en su contenido. Qué piensas de eso?**

J. A. T.- Son cuestiones que a uno le salen en un momento de la vida, de su formación, que dependen del nivel de madurez y de conciencia que uno tenga del mundo, de la política y de la religión. Eso es inevitable. No las he vuelto a ver.

**C.- El corto que realizó después, el primer capítulo del largometraje "Las cuatro edades del amor", también aborda conflictos de orden moral y religioso, pero esta vez desde una perspectiva más intimista, más particularizada en un personaje específico y menos teórica y generalizada.**

J. A. T.- En esa película me equivoqué rotundamente con la elección de la actriz. En esos días estaba rodando Córdoba y con mucha dificultad logré reservar una semana para hacer esta película. No tenía más tiempo y en una acción de esas precipitadas tuve que aceptar a quien fuera, para que interpretara el personaje. Amparo Grisales me mandó a su hermana y la escogí a ella. El personaje de la mujer en el cuento debía representar la vida, la salvación para aquel muchacho semi-narista encerrado en aquel ambiente solitario, en

Gustavo Angarita en una escena de "TIEMPO DE MORIR", 1985.





J.A.T. durante la grabación de "ANTONIO NARIÑO".

J.A.T. editando "ULTIMAS TARDES CON TERESA".



J.A.T. con los actores y equipo técnico de "BOLIVAR, EL HOMBRE DE LAS DIFICULTADES".



J.A.T. como jurado en el Festival de Teatro "CASA DE LAS AMERICAS". Cuba, 1978.



aquel mundo como de seres muertos. En esa mujer debía encontrar el mundo, la carne, el demonio, pero como la posibilidad de vivir. Pero la cosa me resultó al revés, ella parece como una prostituta lujuriosa y moralista, una cosa espantosa de mujer, que no era la idea de la película. El tipo debía llegar a un sitio donde la vida rebozara, donde todo funcionara, pero llega a una casa donde no existe nadie, que resulta más lúgubre que el mismo seminario. Tampoco la he vuelto a ver, sólo tengo un recuerdo terrible de esa película que quisiera enterrar. La odio. Es una gran frustración porque la historia es bonita.

**C.- Dejemos pues esos malos recuerdos y hablemos de la experiencia en "Tiempo de Morir" con seguridad la más positiva que usted haya tenido hasta hoy en su carrera. Para nosotros representa la culminación de una primera etapa en donde se decantan los conocimientos y comienza la madurez. El premio a la Mejor Película obtenido en el II Festival de Río de Janeiro es la constatación de que en Jorge Alí Triana hay un dominio del lenguaje cinematográfico. Empecemos por los antecedentes: ya existía una película, en versión mexicana, sobre el mismo guión de García Márquez.**

J. A. T. - Si, yo la ví en Cuba. Era un Western clásico con todas las de la ley, con cantina de puertas batientes, chalecos, botas, etc. Me pareció muy curioso que era una película absolutamente verbal, hecha en los estudios de televisión de aquella época mexicana, que son iguales a los de aquí. La actuación de Juan Sáyago es extraordinaria, me gustó muchísimo. Las otras son horrosas, por ejemplo la de la mujer, Mariana, es completamente melodramática y llorona. Es una película muy quieta, sin densidad psicológica.

**C.- Usted hizo con Eligio García Márquez una especie de adaptación de ese primer guión.**

J. A. T. - El guión estaba hecho en argot mexicano y ubicado a principios de siglo en un escenario de película del oeste, entonces lo que hicimos fue lo que yo he dado en llamar una adaptación de García Márquez a García Márquez, o sea, era llevar la historia y ubicarla en un pueblo colombiano de tierra caliente. Se trataba de encontrar los escenarios apropiados para reemplazar los que tenía la película mexicana. Entonces la cantina es el billar de Armero, el lugar de el duelo, que en la película mexicana sucede en el patio de la hacienda, donde hay una gran cruz, —a mí se me ocurrió que debía ser en una corraleja, en una plaza de toros, en un espacio de muertos. Fue pues, un proceso de adecuación al ambiente colombiano,



Gustavo Angarita en una escena de "TIEMPO DE MORIR", 1985.

fue volver a traer a García Márquez a la tierra que genera su idea, su obra. Ese fue un primer trabajo que hicimos sobre el guión. Después trabajamos sobre los diálogos quitándole los modismos mexicanos y colombianizándolos. Por último tocamos un poquito la estructura. Ya para la primera realización en video, a mí me pareció que al guión le faltaba una escena donde se expresara más concretamente el miedo de Julián. Porque siempre se ve como el malo de la película, y no el tipo que está sufriendo el gran miedo que tiene de matar. Entonces en el video utilizamos una escena de "En este pueblo no hay ladrones", la escena de Dámaso en el prostíbulo, con la prostituta. García Márquez estuvo en contra de esto. Decía que eso rompía la estructura. Cuando fuimos a hacer la película él se negó rotundamente a hacer eso. Finalmente llegamos a un acuerdo, que él escribiría una escena que dijera eso. Viendo las locaciones, a mí se me ocurrió una escena: que el tipo se iba con la prostituta a la cama y no se le paraba, en ese estado de miedo no se le podía parar, entonces salía y agarraba a trompadas al otro. Le conté por teléfono la escena a García Márquez y me dijo, "escriban lo que se les ocurra". Nos sentamos Eligio y yo, y escribimos la escena y se la mandamos. Después en una nueva conversación preguntó: —Bueno para cuándo necesitan esa escena—. Para el martes. —¡Carajo, maldita sea, siempre las vainas del cine! No lo pueden dejar para el final del rodaje? —No, porque estamos en esa locación. —Carajo, es una mierda trabajar con

el cine porque siempre todo es para mañana, todo tiene que ser para el día que ustedes dicen! Voy a ver que hago. Esa conversación la tuvimos a las nueve de la mañana y a las cinco de la tarde me estaban buscando por todo Bogotá, porque me había llegado un télex de México con la escena escrita. Es la escena de las cartas, cuando la prostituta le lee las cartas a Julián. Es hermosísima, me parece magistral como dramaturgia. Ese es uno de los cambios entre el video y la película.

**C.- El proyecto de hacer la versión en cine colombiano, después de haber hecho la de televisión, no encontró mucha oposición? Cómo es la historia?**

J. A. T.- Después de que García Márquez vió el video le gustó mucho. En una conversación personal cuando lo conocí después de hacer el video me dijo, se va a hacer "La Crónica de una muerte anunciada"; por qué no haces tú la crónica de "La Crónica? Yo le dije, "lo que pasa es que yo no me veo en el documental, estoy acostumbrado a contar historias de ficción. Más bien por qué no me da una novela suya". Me dijo, "cuál?". Le dije "El Coronel no tiene quien le escriba". El tipo se rió. Otro día volvimos a hablar y me dijo, "listo. Pero con una condición, que yo escojo el actor". Trabajando la novela para la película, descubrí que El Coronel es una película muy difícil, muy intimista y de una realización muy exigente. Y pensé, no me atrevo a salir con un primer largometraje con una película de tal envergadura. Ya hice un ensayo

general con el video de "tiempo de Morir", eso merece una película, tenemos el borrador de la película, por qué no hacer el largometraje? Se lo propuse y él aceptó. Pero el proyecto tuvo muchos enemigos; en el comité de guiones de Focine dijeron que era un guión espantoso, que era un western barato. La junta directiva dijo que eso ya se había hecho en televisión, que para qué se repetía en cine, etc. Mi tesis sostenía que no solamente era una película para Colombia, sino que representaba una posibilidad internacional, más aún, con el nombre de García Márquez detrás.

**C.- Pero repetirlo en cine no representaba un riesgo grande? Que se perdiera la frescura del primer contacto con la obra?**

J. A. T.- Ese era mi terror, que la película llegara a ser inferior. De modo que repetir la obra con los mismos actores y con todo, tenía que ser una especie de liturgia, de ritual, una cosa mágica; y me parecía peligroso por la emoción que podía producir en la gente, una cosa repetida no produce la misma emoción que cuando se hace por primera vez.

**C.- Pero usted es teatrero y sabe que muchas veces no es así.**

J. A. T.- Sí es cierto. En teatro yo he hecho remontajes. Por ejemplo "La muerte de un agente viajero" la volví a montar después de diez años y considero que ese ha sido el mejor montaje. De todos modos a la película sí le tenía miedo porque el resultado pudo haber sido peor.

**C.- Otra de las virtudes de la película "Tiempo de Morir" es la actuación. El Premio al Mejor Actor en el II Festival de Río de Janeiro otorgado a Gustavo Angarita es la constatación de este hecho. Indudablemente la actuación de Angarita y la de María Eugenia Dávila es magistral y denota su madurez. Cómo se relaciona el director Jorge Alí con ellos?**

J. A. T.- Con Gustavo Angarita hablamos en lenguaje cifrado. Conmigo ha trabajado durante quince años y ha hecho cosas muy importantes para mí. Lo mismo creo de María Eugenia Dávila. El trabajo de ellos dos es realmente muy bello. En mi relación con los actores siempre me he guiado por un sentido de formación teatral, de trabajo en equipo, o mejor, un trabajo interesante cuando hay mutua confianza. Confianza desde cuando uno hace el reparto. Ese es el primer acto de dirección. Equivocarse en un reparto es equivocarse toda la vida. Yo estoy muy contento con el reparto de "Tiempo de Morir". Es muy grave poner a pelear a un actor con un personaje que no es el suyo, ahí se pierde la confianza.

J.A.T. imparte instrucciones a Pedro Montoya durante la grabación de "BOLIVAR, EL HOMBRE DE LAS DIFICULTADES"



J.A.T. y Sebastián Ospina durante la grabación de "LOS COMUNEROS".



Por otra parte yo no comparto los métodos de dirección de actores en los cuales el director hace todos los personajes y le marca al actor todo lo que debe hacer. Pienso que la actuación es un lenguaje autónomo. Uno parte del actor hacia el personaje.

**C.- Para concluir, antes de pasar al tema final nos permitimos transcribir algunos apartes de una entrevista que le hizo a Jorge Alí Triana el Magazín Dominical de El Espectador, No. 102:**

**Guillermo González.- Qué es Jorge Alí Triana hoy en Día? Un director de teatro, de cine, de televisión, de todo? Qué es, en últimas?**

J. A. T.- Todavía no he tenido tiempo de contestarme yo mismo esa pregunta. Aún me encuentro en una etapa de la vida en la que estoy en proceso de formación, de consolidación, de definición. Creo que es una etapa muy importante por que empiezo a hablar por mi propia boca, comienzo a sentir que me estoy expresando con absoluta sinceridad. Me siento cómodo con lo que hago. Todo ésto es un proceso de búsqueda de afirmación, de conceptualización del quehacer artístico. Al fin y al cabo cada artista tiene una manera de expresarse. Un sello, y entre más personal sea, habrá mayor relación de sinceridad con el objeto artístico.

**G. G.- Prefiere alguno de los tres?**

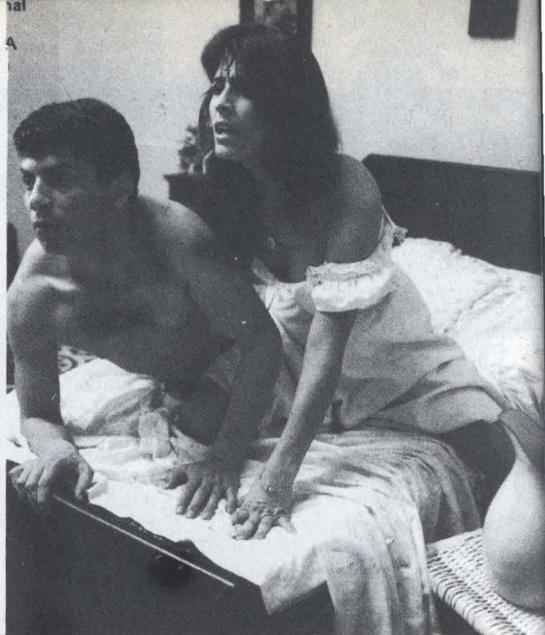
J. A. T.- He incursionado en esos medios y los encuentro desde el punto de vista de la emoción creadora, altamente interesantes y me siento bien en cualquiera de ellos.

Hace rato no hago teatro, hace por lo menos cinco años no hago un nuevo montaje. Ahora encuentro que a través de la imagen cinematográfica, de lo que es la narración con imágenes, puedo mostrar con mayor facilidad un país desconocido.

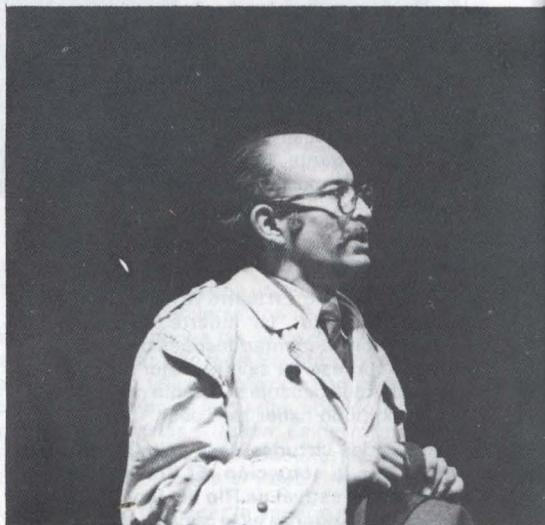
El teatro todavía se mueve un poco a nivel verbal, textual. A mí me interesan las calles, los paisajes, los rostros verdaderos, los objetos; una plaza de mercado, la textura de una plaza de mercado. Estoy en un momento de conocimiento, de aproximación a mi país.

**C.- Dadas las condiciones de producción de cine y televisión en Colombia, usted ve alguna alternativa práctica, concreta, que le permita a los realizadores del país realizarse profesionalmente en uno u otro medio?**

J. A. T.- Pues mire, yo tengo la gran aspiración de hacer video-films para televisión. Por ejemplo ya tengo listo el guión de "El Cristo de Espaldas", de Caballero Calderón, para hacer cinco horas de



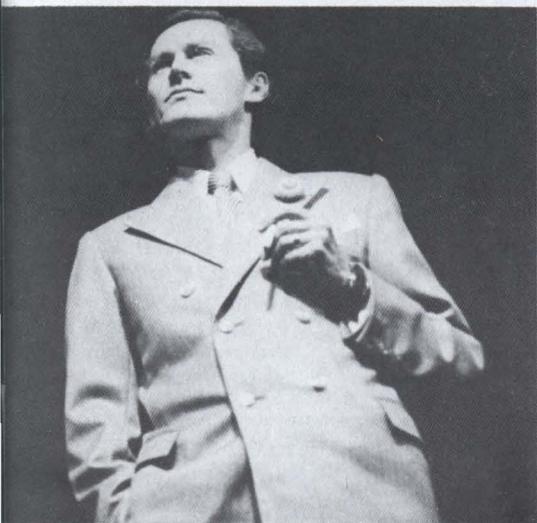
Jorge Emilio Salazar y Lina Botero, en una escena de "TIEMPO DE MORIR", 1985.



J.A.T. y Carlos Barbosa, en una escena de "LA MUERTE DE UN VIAJANTE", 1972.

televisión en el formato de "Tiempo de Morir". En proyectos como éste veo la posibilidad práctica de desarrollar un trabajo permanente como director, ya que en Colombia es muy complicado hacer cine; nuestra gran tragedia como directores de cine es que somos directores de una sola película, y en una sola película uno no aprende. Además, la televisión es un hecho masivo innegable, en nuestro país le está llegando a más de 15 millones de televidentes. La televisión es pues, una posibilidad de expresión y de comunicación tan importante que no podemos desconocerla. Si se logran hacer una o dos producciones al año, del estilo de la producción de "Tiempo de Morir" sería una maravilla. Ahí veo una posibilidad de desarrollo de la televisión y una posibilidad de realización artística y profesional de los directores de cine.

# FICHAS TECNICAS



Escena de "ENTERRAR A LOS MUERTOS", 1977



## "ENTERRAR A LOS MUERTOS" (1977) (Obra de Misericordia)

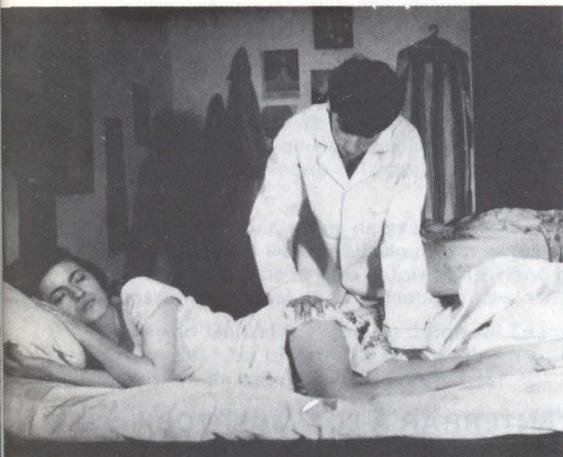
### SINOPSIS

La enfermera de un hospital comunica al dueño de una empresa fúnebre del reciente deceso de un "cliente". Arregla con éste sus comisiones y le da los datos pertinentes al cadáver y su familia.

El tío del muerto al enterarse de la suma que pagará su hermano por los servicios fúnebres, se escandaliza y decide acudir a un amigo dueño también de una funeraria. Los dos empresarios fúnebres llegan simultáneamente al hospital. Como Ferro, el primero de ellos compra con dinero a los empleados del hospital, ordena que le cierren la puerta a su competidor, el cual debe acometer un largo trayecto entrando por la puerta principal hasta llegar al lugar donde está el muerto. Ferro ya ha logrado en este momento acomodar y asegurar su "cliente".

A la llegada del competidor se inicia una batalla de cirios y crucifijos entre los interesados en el negocio. La familia decide sacar entre tanto su hijo muerto, pero son detenidos en la puerta por no tener dinero para cancelar la cuenta.

<b>Formato</b>	35 mm., Color, 12 min.
<b>Dirección</b>	Jorge Alí Triana
<b>Guión</b>	Alvaro Medina
<b>Producción</b>	Alfredo Matíz Espinosa
<b>Montaje</b>	Alfonso Lara
<b>Jefe de Producción</b>	Carlos Parruca
<b>Sonido</b>	Pedro Sedano y Elmer Carrera
<b>Cámara</b>	Hernando González
<b>Intérpretes</b>	Carlos Barbosa, Inés Correa, Gustavo Angarita, Alfonso Fonseca, Rafael Moreno, Yolanda García, Enrique Pachón, Víctor Hugo Morant, Armando Gil.



Escena de "LAS CUATRO EDADES DEL AMOR", 1978.

## "LAS CUATRO EDADES DEL AMOR" (1978)

(Capítulo Primero)

Largometraje en 4 capítulos

Formato	: 35 mm., Color, 18 min.
Dirección (Primer Capítulo)	: Jorge Alí Triana
Producción Ejecutiva	: Carlos Parruca
Fotografía y Cámara	: Herminio Barrera
Luces y Tramoya	: Said González
Sonido	: Eduardo Castro
Sonido de Estudio	: Osmar Chávez
Intérpretes	: Rodrigo Triana, Luz Marina Grisales, Alfredo González, Juan Gentile, Mónica Silva.

## "DAR DE COMER AL HAMBRIENTO" (1978)

(Obra de Misericordia)

### SINOPSIS

Un viejo campesino, sin trabajo y con su esposa enferma decide en conjunto con ella, ir a la ciudad en busca de una posibilidad de subsistencia.

Duda ante la decisión y finalmente el tren lo deja. Regresa en busca de trabajo donde su antiguo patrón sin obtenerlo. Al ir a la casa del patrón encuentra a éste con el Párroco de la iglesia y se entera de la financiación del latifundista al Cristo.

Después de meditar ante su paupérrima situación determina "prestar" el dinero de la sustanciosa limosna para solventar momentáneamente su penuria.

Formato	: 35 mm., Color, 14 min.
Director	: Jorge Alí Triana
Guión	: Alvaro Medina, basado en el cuento original de Carlos Bastidas. "Lo que es de Dios"
Producción	: Cine "A" Producciones
Montaje	: Gustavo Barrera y Jorge Alí Triana
Jefe de Producción	: Carlos Parruca
Sonido	: Pedro Sedano
Cámara	: Gustavo Barrera
Intérpretes	: Enrique Pachón, Carolina Trujillo, Armando Gil, Jacinto Jaramillo, Carlos Julio Sánchez.

## "Y ASI TODOS LOS DIAS" (1979)

### SINOPSIS

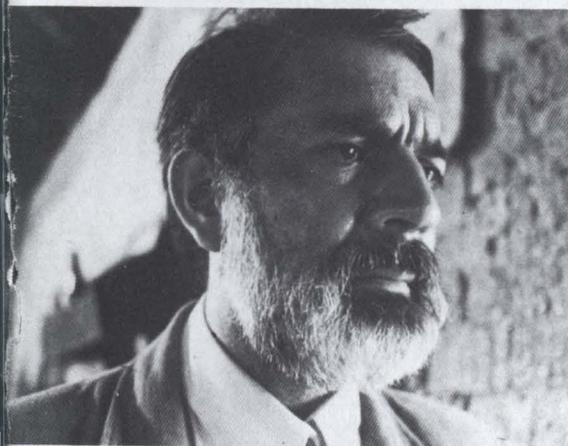
Se trata de un documental de carácter testimonial realizado en un barrio marginal de la ciudad de Bogotá.

En primer lugar un grupo de antropólogos dirigidos por Gloria Triana, realizó una investigación cuyo fin era examinar los proyectos educativos de la escuela de la comunidad. La investigación arrojó el gran desfase existente entre los currículums escolares y la realidad y marco en que se mueven los niños.

Con este punto de partida se inició la filmación, donde a base de testimonios se demuestra el resultado de la investigación.

Se tomó una familia tipo, de la comunidad, con la cual se siguió el itinerario de sus vidas, sus conflictos y su situación.

Formato	: 16 mm., B/N, 31 min.
Dirección	: Jorge Alí Triana
Producción	: ICOLPE
Dirección de la investigación antropológica	: Gloria Triana
Montaje	: Alfredo Corchuelo y Jorge Alí Triana
Sincronización	: Julio Jaramillo
Sonido	: Pedro Sedano
Asistente de Dirección y Producción	: Carlos Parruca
Cámara	: Alfredo Corchuelo



## “TIEMPO DE MORIR” (1985)

### SINOPSIS

Juán Sáyago sale de la cárcel, donde ha permanecido 18 años por haber matado en un duelo a un hombre. Regresa a su pueblo, y allí lo espera su antigua novia, Mariana, ahora viuda y con un hijo. Pero también lo esperan los hijos de Raúl Trueba para vengar la muerte de su padre. El mayor, Julián, lo provoca constantemente. Lo irónico, lo trágico es que en el fondo ellos no quieren vengar la muerte de su padre, ni tampoco Juan Sáyago enfrentarse para repetir la historia, pero finalmente por salvar su honor éste se ve obligado a batirse en un duelo con Julián a quien liquida y después al hermano menor.

<b>Formato</b>	: 35 mm., Color, 98 min.
<b>Productor</b>	: FOCINE - COLOMBIA
<b>Director</b>	: Jorge Alí Triana
<b>Guión</b>	: Gabriel García Márquez
<b>Música</b>	: Leo Brower y Nafer Durán
<b>Texto Canción</b>	: Daniel Samper Pizano
<b>Productor Asociado</b>	: ICAIC - CUBA
<b>Fotografía</b>	: Mario García Joya
<b>Producción Ejecutiva</b>	: Gloria Zea
<b>Editor</b>	: Nelson Rodríguez
<b>Jefe de Producción</b>	: Efraín Gamba M.
<b>Asistente de Dirección 1</b>	: Silvia Amaya
<b>Asistente de Dirección 2</b>	: Néstor Cobos
<b>Script</b>	: Elsa Vásquez
<b>Operador de Cámara</b>	: Mario García Joya con la colaboración de Rodrigo García.
<b>Sonidista</b>	: Raúl García
<b>Escenografía</b>	: Patricia Bonilla
<b>Ambientación</b>	: Carlos Parra (PARRUCA)
<b>Vestuario</b>	: Alvaro Caicedo y Myriam Dueñas
<b>Efectos Especiales</b>	: Dionisio Chávez
<b>Intérpretes</b>	: JUAN SAYAGO (Gustavo Angarita), JULIAN TRUEBA (Sebastián Ospina), PEDRO TRUEBA (Jorge Emilio Salazar), MARIANA (María Eugenia Dávila), SONIA (Lina Botero), ALCALDE (Enrique Almirante), DOCTOR (Carlos Barbosa), MADRE SONIA (Mónica Silva), DON JULIO (Héctor Rivas), PELUQUERO (Luis Chiape), CASILDO Rodolfo Miravalles, ROSA (Lucy Martínez), DIEGO (Edgardo Román), PROSTITUTA (Nelly Moreno), VENDEDORA (Patricia Bonilla).

**Esto es lo que estamos haciendo en**

# FOCINE

**Por el cine colombiano:**

---

PRODUCIMOS largo y medimetro para el cine y la televisión • DESCUBRIMOS nuevos talentos y estimulamos a los creadores colombianos a través de convocatorias y concursos • GENERAMOS empleo para la industria cinematográfica colombiana • PROMOCIONAMOS Y COMERCIALIZAMOS el cine colombiano en el país y en el exterior mediante la participación en festivales, mercados y muestras de cine • CONTRIBUIMOS al rescate del Patrimonio Fílmico Nacional • DOTAMOS salas de cine de arte y ensayo • PATROCINAMOS la capacitación de los profesionales del cine mediante préstamos, curso y becas en Colombia y en el exterior • FINANCIAMOS la producción de películas y la adquisición de equipos cinematográficos • APOYAMOS el cineclubismo y respaldamos a las Universidades en los programas de educación cinematográfica • COLABORAMOS con las producciones internacionales que se realizan en Colombia.

---

## FOCINE

**La Compañía de Fomento Cinematográfico de Colombia**

Calle 35 N° 4-89. Télex 41345 FCINE CO. Apartado Aéreo 40094.  
Teléfonos: 2870392 - 2884883 - 2884575 - 2884540 - 2884661  
Bogotá, Colombia