

# CINEMATECA

CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO No. 24





## CINEMATECA DISTRITAL

ALCALDE MAYOR DE BOGOTÁ D. E.

Julio César Sánchez

DIRECTORA INSTITUTO DISTRITAL DE CULTURA Y TURISMO

Martha Fernández de Soto

DIRECTORA CINEMATECA DISTRITAL

María Elvira Talero

# CINEMATECA

Cuadernos de Cine Colombiano

No. 24 – Junio 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**

MARIA ELVIRA TALERO

**Investigación y Edición**

ENRIQUE PÚLECIO

**Restauración de Películas**

ARCHIVO FILMICO CINEMATECA DISTRITAL

**Diseño y Diagramación**

JORGE RÚBIO

**Artes**

PATRICIA PINO

FELIX MOSQUERA

**Impresión**

ESCALA

**Publicación Financiada por:**

**FOCINE**

**Investigación Financiada por:**

**UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA**

Gloria Triana en el rodaje de  
"BIENVENIDO A LA VIEJA PROVIDENCIA",  
1984. (Foto: Vicki Ospina).



Cacique en "DANZANTES DE MALES", Nariño,  
1984. (Foto: Jorge Mario Múnera).



Gloria Triana, 1987. (Foto: Vicki Ospina).



*Un vistazo al prolífico trabajo cinematográfico de Gloria Triana es además de un repaso ameno y profundo de la cultura popular colombiana, una importante etapa del cine documental en el país.*

*La serie "YURUPARI" marca un período del cine documental en Colombia en el que Gloria Triana define un estilo de narración cinematográfica a través de elocuentes imágenes en las que se traduce el rigor científico, el armónico trabajo de equipo y sobre todo el contacto vital y rítmico de la Directora con los protagonistas de antiguas tradiciones colombianas.*

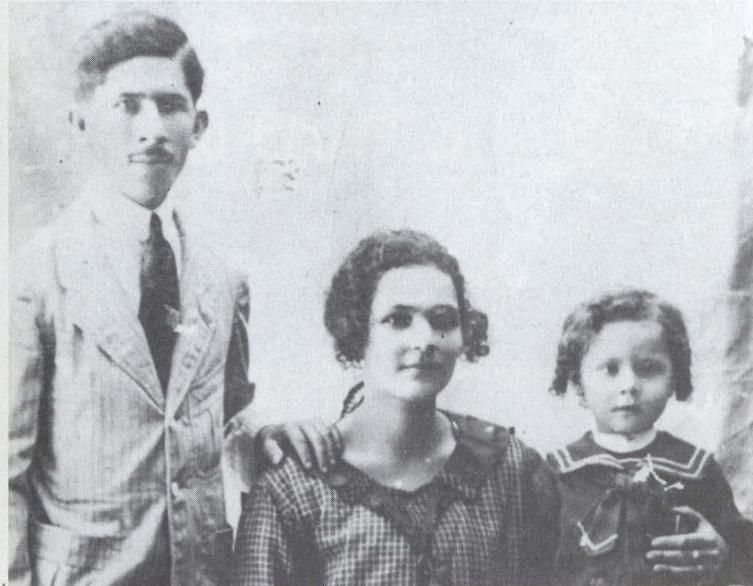
*La obra y trayectoria de Gloria Triana en el cine y en la antropología merece algo más que un momentáneo reconocimiento!*

MARIA ELVIRA TALERO

# GLORIA TRIANA

# BIOFILMOGRAFIA

Gabino Triana —su abuelo—, María de Triana —su abuela— y Jorge Elías Triana —su padre—.



Su madre, Aurora Varón de Triana.



Su padre, Jorge Elías Triana.



**1940**

Gloria Triana nace en el hogar formado por el pintor Jorge Elías Triana y Aurora Varón de Triana.

**1949**

Su familia se traslada a Bogotá, donde ella hace su último año de primaria en la escuela anexa al Instituto Pedagógico Nacional.

**1958**

Simultáneamente con el bachillerato cursa en la Universidad Javeriana algunas materias y entra en el Grupo de Teatro Universitario que dirige el español Enrique de la Hoz. Hace el papel principal en la obra "Tres Sombreros de Copa".

**1959**

Adapta, con su hermano Jorge Alí Triana, para teatro, la novela de Jean Cocteau "Los Hijos Terribles". Se gradúa de Bachiller en el Instituto Pedagógico Nacional.

**1960**

Entra a estudiar Sociología en la Universidad Nacional de Bogotá. Son sus profesores Camilo Torres, Orlando Fals Borda, Virginia Gutiérrez de Pineda, entre otros. Simultáneamente con los estudios, trabaja como asesora de la sección de Resguardos y Parcialidades del Ministerio de Gobierno.

**1964**

Se gradúa como Licenciada en Sociología con especialización en Antropología Social y nace su primer hijo, Andrés.

**1965**

Hace un curso con una beca de la OEA sobre problemas de vivienda.

**1966**

Asiste a un postgrado sobre Sociología del Desarrollo, en la Universidad Nacional.

**1966**

Entra como profesora del recién fundado Departamento de Antropología de la Universidad Nacional.

**1968**

Cursa un semestre en el Instituto de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Texas.

**1969**

Cursa un semestre en el postgrado sobre problemas latinoamericanos en el Colegio de México.

**1970**

Regresa a la docencia en la Universidad Nacional.

**1973**

Nace su segundo hijo, Juan Sebastián.

**1974**

Empieza a realizar trabajos de campo sobre la cultura popular tradicional.

**1975**

Realiza con su hermano el documental "Y todos los días así".

**1976**

Hace el guión y la dirección del cortometraje producido por Díaz-Ercole: "Mompox, Ciudad de Dios".

**1977**

Dirige el cortometraje "Arqueólogos y Guaqueros". Viaja a Alemania y asiste a la escuela de Cine y TV en Berlín y al Festival de Cine Documental en Leipzig.

**1978**

Regresa de nuevo a la docencia en la Universidad Nacional. Es llamada por COLCULTURA para asesorar programas sobre tradiciones populares.

**1982**

Es nombrada directora de la Oficina de Festivales y Folklore de COLCULTURA.

Hace los libretos y la dirección de la serie de programas de televisión "NOCHES DE COLOMBIA".

Dirige la selección folklórica que acompaña a García Márquez a Estocolmo a recibir el Premio Nobel.

**1980**

Hace el guión y la dirección de una película documental en un grupo indígena selvático, proyecto que fracasa.

**1983**

Es llamada por la programadora estatal AUDIOVISUALES para presentar un proyecto para una serie de cine documental sobre cultura popular, que posteriormente es aprobado y financiado por FOCINE.

En ese año hace el guión y la dirección de los siguientes medimetrajes:

"Anoche me soñé un sueño", "La marimba de los espíritus", "Los cinco negritos", "Cantos en la mina de Polonia Alegría", "El Retorno" (Pacífico). "Cuadrillas de San Martín" y "San Martín, tierra madre de Leyenda" (Meta). "Las Farotas de Talaigua", "Gaitas y Tambores en San Jacinto", "El Ocaso del Oro y del Barro" (Bolívar). "La Minería del Hambre", "Así es mi pueblo", "San Pacho, un santo blanco para un pueblo negro", "Cantos y danzas de vida y de muerte", "Juegos, rondas, cantos y danzas de los niños del Pacífico. (Chocó).

**1984**

"Farnofelia Curramera" (Carnaval de Barranquilla). "Angélica, la Palenquera" (Bolívar). "Lo que nos dejó el pasado", "Bienvenido a la Vieja

Providencia", "Buscando el camino a..." (San Andrés y Providencia). "Negritos y blanquitos en Carnaval" y "Danzantes de Males" (Nariño). "Cerro Nariz, la Aldea Proscrita" (Guainía).

**1985**

"Ser Nazareno no es cualquier cosa" (Bolívar). "Los Últimos Juglares y el Nuevo Rey" y "El Milagro y las cargas" (Cesar). "Los Sabores de mi Porro" (Córdoba). "Carnaval del Diablo" y "Dos trabajos, una misma búsqueda" (Caldas).

Recibe el premio CHIGÜIRO DE ORO en el Festival de Cine del Desarrollo, de Bogotá, por la película "La Minería del Hambre".

Recibe el premio INDIA CATALINA como el mejor programa cultural de la televisión, por la serie "YURUPARI", que es el nombre del programa en la televisión.

**1986**

"El Cristo Negro de Tadó" (Chocó). "Pedro Flórez, llanero, músico, guerrillero" (Casanare). "Diablos y cucumbas de Guamal" y "Cumbia sobre el Río" (Magdalena). "Pilanderas, farotas y tamboras" (Bolívar). "Una escuela, una lucha, una vida" (Barranquilla).

Recibe la Medalla Manuel Murillo Toro al Mérito en las Comunicaciones, concedida por el Ministerio de Comunicaciones. Recibe Mención Especial del Ministerio de Comunicaciones y FOCINE, por la película "Los Sabores de mi Porro". Recibe el Premio Nacional SIMON BOLIVAR al Mejor Trabajo Cultural en la Televisión. Participa en el Festival de Cine Latinoamericano, en La Habana.

# ENTREVISTA CON GLORIA TRIANA

---

Gloria Triana, 1987. (Foto: Vicki Ospina).



**CINEMATECA.** – En el origen de esta monografía debe estar el origen de su historia. Habría que hablar de su infancia, y del ambiente de la juventud, de los primeros estudios.

**GLORIA TRIANA.** –La primera infancia transcurre en Ibagué en medio de una familia pobre, en casa del abuelo donde nosotros vivíamos. Era una familia grande; mi abuelo tuvo trece hijos. Aunque muy poco recuerdo de esta primera infancia, se que mi padre se fué a estudiar y vivimos con los abuelos varios años. Cuando regresó mi padre de México, de estudiar, volvimos nuevamente a esa casa. En esa época yo quise estudiar danza en el conservatorio de música; tendría unos 9 años. Primero quise estudiar piano y danza y ya había empezado a asistir al conservatorio en donde mi padre estudió. Pero en esa época no tuve la oportunidad de continuar, ni música, ni nada. Seguí simplemente en el colegio, ya en Bogotá. El ambiente nues-

tro de la casa era un ambiente en donde estábamos en contacto permanente con los poetas y la poesía, con los pintores, con los escritores, con las obras literarias y con los artistas.

**C.** – ¿Estaba en bachillerato?

**G.T.** – En el bachillerato volví a entrar nuevamente a una academia de ballet y ahí estuve un tiempo. Al final, cuando terminé el bachillerato, quizá como resultado de ese ambiente de mi adolescencia, tenía muchos deseos de escribir.

**C.** – ¿En los últimos años de bachillerato no tuvo ningún vínculo con el teatro que se hace en el colegio?

**G.T.** – Durante los dos últimos años de bachillerato en la Universidad Pedagógica teníamos una jornada hasta el medio día. Yo me matriculé por las tardes en la Javeriana. Tomaba cursos, de extensión, como estudiante irregular, pues no había terminado



Cantos en la mina de Polonia Alegría, Timbiquí (Cauca), 1983. (Foto: Jorge Mario Múnera).

Gloria Triana en su grado Universitario.



el bachillerato; tomé cursos de historia de la filosofía, historia de la música, historia del arte, y me metí al teatro en la Universidad Javeriana. Mi hermano Jorge Alí ya había fundado su primer grupo de teatro, que se llamaba "El Grupo de Teatro Experimental Independiente". El lo fundó siendo bachiller. Se presentó a un festival de teatro, con la primera obra dirigida por él: "Los Hijos Terribles" de Jean Cocteau. La adaptación de la novela al teatro la hicimos los dos. No quiero ni imaginarme cómo fue esto, pero fue una osadía que unos niños de 13 y 15 años respectivamente adaptaran al teatro la novela de Cocteau. Se presentó en un festival, sería en el año 58 ó 59. Entre otras cosas, yo quise entrar en ese grupo de teatro, pero mi madre no me lo permitió. Después, claro, hubo una especie de concesión; y podía entrar al teatro de la Javeriana. Se suponía que era un buen ambiente, un medio universitario, y que era distinto a todo ese otro ambiente,

sabroso, de la gente que hacía teatro en esa época. Llegamos a esa especie de concesión, y allí estuve hasta que yo misma me dí cuenta de que no tenía mucho talento para actriz. Sentí que no podía llegar a ser una buena actriz. Así que desistí un poco de lo del teatro. En realidad lo que yo quería era escribir. Creo que siempre estaba más en el lado del arte, que de la ciencia; por ejemplo: primero música, después ballet, después teatro, después literatura. Pero entonces como yo tenía un fuerte interés por acercarme a la realidad, para ser consecuente, decidí estudiar ciencias sociales.

Así que terminé el bachillerato en el 59; ya había sido creada la facultad de sociología. Estaban en una gran campaña para promover la nueva facultad. Pasé el examen y empecé sociología; lo hice pensando que era un medio para acercarme a una realidad nacional. Mis primeros trabajos, recuerdo, eran literarios y empecé escribiendo en el periódico de la Universidad algunos cuentos cortos.

**C. — ¿Vivió pues la época de Camilo?**

**G.T. —** Me tocó vivir tiempos intensos. Me tocó vivir la época de oro de la Universidad Nacional. Una época muy interesante, y la viví muy activamente; la facultad de sociología tenía un liderazgo dentro de la universidad, un liderazgo que se gana porque fue la primera vez que se asumía el estudio de lo social en el país, de una manera sistemática y científica. Además hay que tener en cuenta que allí estaban los profesores de la importancia de Camilo Torres, Orlando Fals Borda, Eduardo Umaña Luna, Virginia Gutiérrez de Pineda y de toda esa



Gloria Triana a los 3 años.



Gloria Triana a los 9 años.



Gloria Triana en su grado de Bachiller.

gente. Fué la época de la investigación sobre la violencia en Colombia. Luego se publicó ese estudio en tres libros, que causaron una polémica tremenda en ese momento, porque claro, eran hechos sucedidos muy recientemente en la historia colombiana. Y los protagonistas estaban todos vivos. En esa época influyó en nosotros, en la universidad, la Revolución Cubana; pensábamos que estaba cerca de nosotros una transformación radical del país dentro de la cual íbamos a ser protagonistas.

**C. — ¿Es la época más politizada?**

**G.T. —** La época de mayor politización de la universidad. El cuerpo estudiantil tenía un peso político que se perdió totalmente en los años que siguieron. Nosotros teníamos, aparte de las clases y de la actividad académica formal, una serie de seminarios y talleres sobre sindicalismo, el problema agrario, había un interés tremendo y un debate permanente sobre los problemas del país y participamos con Camilo Torres en su movimiento universitario de promoción de la comunidad. Era una especie de acción social en barrios marginados. Creaban una combinación de la "investigación-acción"; yo creo que eso nació en aquella época.

**C. — ¿Se estudia la teoría marxista sistemáticamente?**

**G.T. —** El marxismo fue posterior. En ese momento no era el marxismo como teoría lo que dominaba. Había más influencia de las escuelas norteamericanas de sociología. Pero lo que sí había era un interés grandísimo por ver al país, por acercarse a sus problemas. La universidad entonces era mucho más pequeña. Había una relación estrecha entre la gente. Existían actividades teatrales, que ya no existen. La época de montajes de Santiago García, "Galileo Galilei", por ejemplo. Los cine-clubes cumplieron una tarea muy importante que ocupaba gran parte de nuestra atención, en la discusión de problemas alrededor del cine. Una vida universitaria muy activa, inquieta, que se fue perdiendo posteriormente con los conflictos y las crisis. Fué la época de la politización de la gente; o solamente los partidos de izquierda, sino también esa forma de hacer izquierda en el partido liberal, con el MRL. También el germen de los futuros guerrilleros estaba ahí.

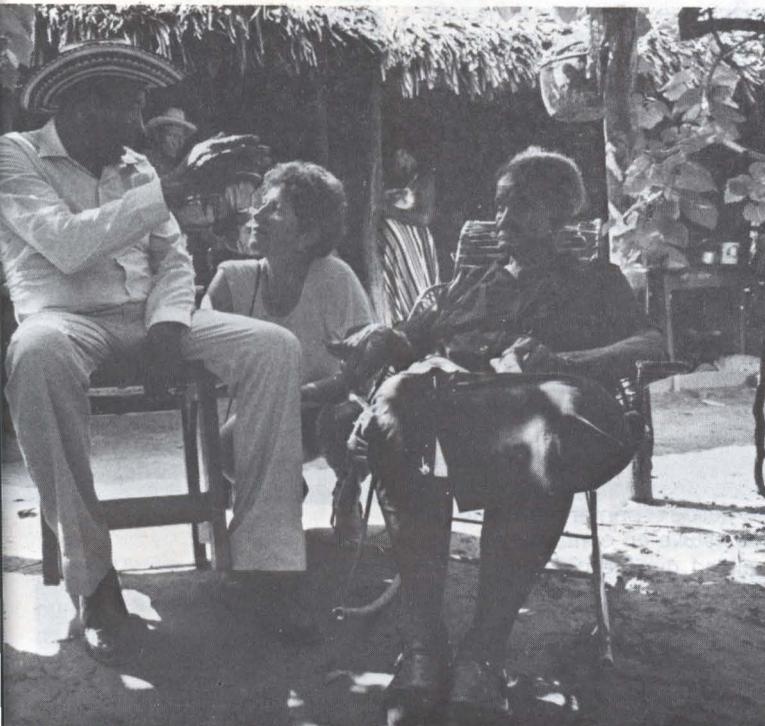
**C. — ¿Y usted qué lugar ocupa en ese panorama?**

**G.T. —** Simultáneamente con mis estudios universitarios, y participando de esa vida universitaria tan activa, empecé a trabajar el segundo año de carrera en la División de Asuntos Indígenas del Ministerio de Gobierno, lo cual me permitió recorrer el país, los resguardos, las regiones marginales y apartadas.

**C. — ¿Y qué la llevó allá; la misma dinámica de la carrera?**

**G.T. —** Empecé a trabajar casi profesionalmente, como asesora de la Sección de Resguardos de Asuntos Indígenas del Ministerio de Gobierno y eso para mí fue una experiencia determinante; se me dió la oportunidad de pasar de todas estas actividades teóricas, a ver la realidad en las comunidades más marginadas del país, como son los resguardos indígenas, las comunidades campesinas, y eso determinó que mi tesis de grado de licenciatura como socióloga fuera precisamente sobre el resguardo indígena. En esa época en la Universidad, el Departamento de Antropología no existía separado de sociología. Se estudiaba sociología y se especializaba en varias áreas, entre ellas la antropología social. Fue el área que yo escogí como especialización. Cuando terminé me especialicé en antropología social, y casi de inmediato entré como profesora de la Universidad Nacional. De ahí seguí el camino de la antropología y ya casi nunca más tuve contacto con la sociología como tal. Cuando empecé mi trabajo profesional como profesora de la Universidad Nacional, instalé un seminario paralelo a mis clases de antropología, totalmente opcional, sobre cine antropológico. Más tarde aparecieron algunos textos de antropología que al final de cada capítulo, aparte de

Gloria Triana con Alejo Durán y Juana Francisca Díaz, su madre, en el rodaje de "LOS ÚLTIMOS JÚGLARES Y EL NUEVO REY", 1985. (Foto: Vicki Ospina).



Gloria Triana y su hermano Jorge Ali Triana.



tener su bibliografía recomendada para el tema, tenían una filmografía. Luego viene la idea de hacer seminario de cine etnográfico. Busqué películas sobre los temas que dictaba en clase, y me dí cuenta de que no había películas sobre éstos temas en el país.

**C. — ¿Todo eso dentro de la actividad docente?**

**G.T. —** Todo desde la actividad docente, pero con un interés personal por la investigación sobre la imagen, que además me permitió ver que esto despertaba un interés grandísimo en los estudiantes, que había una mayor asistencia a los seminarios de los sábados que a las clases de la semana que eran obligatorias; había un interés muy grande.

También organicé, siendo profesora, un taller-seminario sobre las técnicas audiovisuales, los medios audiovisuales como técnicas de investigación social. Se trataba de ver cómo el antropólogo puede utilizar la fotografía como medio y como apoyo para su investigación.

**C. — ¿La formación universitaria está completamente basada en las ciencias sociales? El arte aquí está un poco desplazado?**

**G.T. —** La formación académica y universitaria está exclusivamente orientada hacia las ciencias sociales, pero dentro de las ciencias sociales, en la antropología aparecieron trabajos que me apasionaron como los de Oscar Lewis. Pienso que ese tipo de trabajo antropológico es algo que debería llevarse al cine. Eran especies de guiones para el cine, y ese tipo de trabajo me atraía muchísimo.

**C. — ¿No hizo trabajos de investigación de ese tipo?**

**G.T. —** No tuve la oportunidad de hacerlos, porque son trabajos que implican, como una novela, una dedicación muy grande, una financiación, unos equipos de investigación. En realidad los libros de Lewis no fueron hechos por él solo sino por equipos de estudiantes. Entonces no tuve la oportunidad de hacer un trabajo de investigación así porque estaba dictando clases, ni tuve la oportunidad de hacer trabajos cinematográficos, casi ni fotográficos, es decir, todos esos intereses míos fueron siempre un poco al margen de la actividad académica. Pero también por esa época, aparte de integrar lo audiovisual con lo antropológico, descubrí un interés personal por la cultura popular. En vacaciones por esa época, viajaba por diver-

sas regiones del país. Recuerdo el primer viaje que hice a la región de la depresión momposina; por esto tengo un amor especial por las manifestaciones de esta región de la Costa.

**C. — ¿Qué manifestaciones?**

**G.T. —** Las danzas de origen colonial (religiosas y profanas), cantos de carnaval y cantos funerarios; lo que posteriormente sería "YURUPARI".

**C. — ¿En esos viajes la guía alguien específicamente, o es algo que emprende por su propia cuenta?**

**G.T. —** El primer viaje surge de algo muy casual. Un día veo en un programa de Televisión a Totó la Momposina cantando una tambora, un chandé y esos bailes de esa región, tuve curiosidad de saber quién era ella, y de dónde había sacado esa música. Empecé a averiguar quién era; hasta que alguien me la presentó aquí en Bogotá. La familia Bazanta tuvo una gran influencia en mi orientación hacia la cultura popular, porque para mí era una cosa extraordinaria encontrar una familia, 30 años de inmigrantes, en Bogotá, conservando absolutamente toda la tradición musical, la tradición culinaria, los valores. Si uno va a esa casa y come allí es como si estuviera en el Bajo Magdalena. En esa casa yo conocí, sin haber salido de Bogotá, a todos los famosos acordeoneros: Alejo Durán, Abel Antonio Villa, Lorenzo Morales, Luis Enrique Martínez. Toda esa gente desfilaba por esa casa, en sus parrandas. Eso a mí me apasionó. Era un aspecto de la cultura colombiana que no conocía y que no había conocido en la infancia. El interés mio por esas regiones donde hay realmente

tradiciones y la gente tiene una verdadera identidad, aparece por contraste con un pueblo como Ibagué tan cercano a la metrópoli, que se deja absorber por ella y la gente no tiene ningunos lazos fuertes, ninguna identidad fuerte con su propia cultura. Creo que siempre he sentido ese vacío; entonces me parece extraordinaria la cultura llanera; por ejemplo, en el canto llanero, que es todo un canto de la identidad, está siempre reafirmando todo, no solamente la música, reafirmando la cultura, reafirmando el trabajo, reafirmando la personalidad social, todo eso. Continué acercándome a esas tradiciones y siempre desde el primer momento en que estuve en contacto con esa realidad que desconocía, siempre pensé que de esto, lo más importante era registrarlos visualmente. Es decir, hay muchos libros, hay mucha gente que ha investigado la tradición popular, pero especialmente en estas cosas que prácticamente desaparecen cada día, y en donde elementos como el vestuario, la música, como las coreografías, como el contexto mismo, no había casi nada en imágenes. Pensé desde esa época en eso, como un sueño que quizá algún día se llegaría a concretar.

A raíz de ese interés mío, marginal a mi actividad académica, se me buscaba para asesorar cosas de ese tipo. Mi primer trabajo profesional con este tema, fue en la primera administración de Gloria Zea en COLCULTURA; decidieron hacer unos "Encuentros Nacionales de la Música y de la Danza Tradicional", y me llamaron para asesorarlos.

**C. — Pero antes estaba más cerca de la expresión literaria. ¿Qué pasó?**

Gloria Triana con Leandro Díaz en el rodaje de "LOS ÚLTIMOS JUGLARES Y EL NUEVO REY", 1985. (Foto: Vicki Ospina).



**G.T. —** La formación académica de ciencias sociales marcó un cierto sentido pero me frustró en otros. Ni me convertí en una científica social, ni en la novelista que hubiera querido ser. O sea, me quedé como en la mitad del camino. Me sentí incómoda en la academia, es decir siempre fue más emocional que racional; la frialdad de la ciencia me molestaba un poco.

**C. — ¿Son años un poco vacilantes?**

**G.T. —** Son años en que voy de un lado para otro. Estudios latinoamericanos en la Universidad de Texas, después estudios en el Colegio de México, con un postgrado sobre asuntos de América Latina que no terminé; luego regresé a la docencia. Después estuve en Alemania.

**C. — ¿Esto antes que el trabajo con COLCULTURA?**

**G.T. —** Antes, sí. Estuve en Alemania pero con tan mala suerte, que cuando había sido admitida como asistente en la Escuela de



Don Manuel Sánchez, Capitán del Congo Reformado, 1982. (Foto: Jorge Mario Múnera).



Congo Barranquillero, 1985. (Foto: Andrés Welsinger).



Cine y T.V. en Berlín, estalló la huelga, y hubo mucha irregularidad en las clases. Cuando la licencia de la universidad se terminó, tuve que regresar a la Universidad Nacional. Después, cuando regresé tuve la oportunidad de hacer un primer documental, que se llama "Y todos los días así". Es interesante ese documental, porque es un documental institucional por encargo; o mejor, yo hice la propuesta de hacer ese documental sobre una investigación que estaban haciendo unos antropólogos, sobre los barrios marginales de las canteras de Bogotá. A mí me dio miedo meterme sola en ese cuento, y llamé a Jorge Alí. Ese fue el primer trabajo en cine, tanto de Jorge Alí, como mío.

Se trataba simplemente de demostrar cómo los contenidos de la educación formal de la escuela, de una escuela urbana entraban en conflicto, en choque y en contraposición, con todo lo que era la vida de una familia obrera.

### C. — ¿Y realmente chocaban?

G.T. — Era increíble cada clase; hasta la misma clase de gimnasia se convertía en algo fuerte; mostrábamos cómo estos niños se levantaban a las cinco de la mañana a traer el agua, a partir la leña, luego bajaban toda esa montaña para llegar a la escuela, llegaban exhaustos y empezaban con clase de gimnasia. En las clases sobre nutrición, por ejemplo, explicaban cuál era la dieta equilibrada, y los acabábamos de ver desayunando en casa con un caldo de papa. Las clases de urbanidad, de los modales en la mesa; no tenían mesa. Era una cosa muy importante. Esa película todavía continúa vigente; eso se hizo por ahí en 1972; debe de estar en la filmografía de

Gloria Triana y su primer hijo, Andrés.



Gloria Triana y su segundo hijo, Juan Sebastián.



Jorge Alí; todavía se utiliza en seminarios y talleres con la gente que estudia pedagogía.

**C. — En ese momento el cine colombiano ya tiene un cierto carácter; está Carlos Alvarez, está Jorge Silva, está Diego León Giraldo, etc.; el cine ha tomado una postura. ¿Son las películas suyas contemporáneas a las de éstos?**

**G.T. —** No, lo mío fue muy posterior. Pero en los años anteriores ya había tenido la oportunidad de ver a Martha Rodríguez trabajando, cuando inició el trabajo con Jorge Silva. Incluso alguna vez fui con ella a Tunjuelito, el barrio donde hicieron "Chircalles"; parecía que era el tipo de trabajo que me hubiera gustado hacer en esa época.

**C. — ¿Fue un poco incidental hacer esta película suya? O estaba dentro de un proyecto?**

**G.T. —** No sé, pero esa película me dejó muy interesada. La hice un poco antes de ir a Alemania y después hice dos cortometrajes de sobreprecio.

**C. — ¿Usted tiene una actitud crítica frente a los problemas que iba describiendo? El sobreprecio tuvo tantas limitaciones, el sobreprecio podría ser una posibilidad, pero demasiado limitada para decir las cosas como se quisiera decir las realmente.**

**G.T. —** No, en ese momento quería hacer un experimento y no podía hacerlo con mis propios recursos. Ví en el sobreprecio la oportunidad de hacer algo. Entonces fui a Mompo. Le propuse a "Díaz-Ercole" hacer un cortometraje, allá lógicamente; yo nunca quedé contenta de ese trabajo. Después de dirigir y hacer el guión de "Mompo, Ciudad de Dios", Lizardo Díaz me llamó y me propuso hacer un cortome-

traje sobre gvaquería; se trataba de un trabajo que había sido rechazado y debía reeditarse con un nuevo concepto. En ese momento Gonzalo Correal, un arqueólogo colega mío, estaba haciendo una excavación y entonces decidí hacer un paralelo entre el trabajo del arqueólogo y el del gvaquero. Ya tomamos una posición respecto no solamente a la importancia del trabajo arqueológico para la ciencia, sino porque los terrenos que trabajaban los gvaqueros quedan totalmente inválidos para la ciencia porque se destruyen las capas que ilustran las distintas épocas, y entonces pensé que era una buena oportunidad de mostrar en cine eso, y así ya había una posición, y como dices, denunciar la gvaquería; entonces hice un segundo cortometraje que se llama: "Arqueólogos y Gvaqueros".

**C. — ¿Año 74?**

**G.T. —** Por ahí.

**C. — ¿Y pasa el sobreprecio?**

**G.T. —** Pasa el sobreprecio.

**C. — ¿Desde ya se siente un poco más satisfecha?**

**G.T. —** Sí, porque ya tiene una idea, tiene un sentido; sin embargo, ahí paró, porque nunca más se me volvió a presentar otra oportunidad.

**C. — ¿Pero no la buscaba tampoco?**

**G.T. —** Sí busque más adelante; después vino. Yo estaba haciendo una investigación en el río Inírida (Comisaría del Guainía) y duré tres años yendo a este río y siempre soñé con rematar la investigación de la cual iba a salir un libro (que salió posteriormente) con una película.

Equipo de rodaje de "LOS SABORES DE MI PORRO", San pelayo (Córdoba). De izq. a der.: (de pie) Heriberto García, Miguel Bonilla, Vicki Ospina, Jorge Ruiz, Diablos Danzantes, Joaquín Villegas, Ciro Quiroz; (sentados): Isidro Niño, Carlos Franco, Gloria Triana y Luis Rosembay, 1985.



### C. — ¿Después?

**G.T.** — Inicé un trabajo en el Guainía; pertenece geográficamente a la región amazónica, o mejor, a una zona de transición entre la Amazonía y la Orinoquía. Pensé que me gustaría rematar mi trabajo de investigación de antropóloga con un documental. En ese momento le propuse a Jorge Pinto y Lina Uribe que hicieramos una película, pues ellos tenían el equipo e hicimos una especie de sociedad de coproducción entre nosotros. Nos fuimos para Inírida, ellos pusieron la película, el equipo, yo tenía el guión, el conocimiento y los contactos para hacer el documental. Todo resultó ser un absoluto fracaso por varias razones: en primer lugar, porque yo estaba en ese momento sobrecargada de tensiones, estaba terminando mi trabajo de investigación, estaba dirigiendo a dos estudiantes que trabajaban sobre el mismo grupo indígena. Hubo muchos conflictos en los días de rodaje, y yo tuve una crisis.

### C. — ¿Y ya no podía seguir trabajando?

**G.T.** — Tuve que abandonar el trabajo que ya estaba prácticamente terminado. Pero hubo cosas que se quedaron sin hacer, y el trabajo se interrumpió. Después la crisis se agudiza cuando regresó la película del laboratorio, velada. Se habían planeado dos cortometrajes; era hecho en función de cortometrajes, que era la única manera de recuperar la inversión. FOCINE no hacía préstamos en aquella época. Cuando yo ví esa situación que nunca se aclaró definitivamente, si fué que le había entrado luz a la cámara, si habíamos comprado película pasada, etc., en todo caso me negué a hacer un cortometraje con lo que queda-

ba, o sea los descartes; ya se había perdido totalmente la idea, había 2 guiones perdidos y en ese momento entraron mis socios a comprar mi parte de la película, y creo que se hizo un cortometraje de sobreprecio que yo nunca ví, ni he querido verlo porque me dolía mucho que eso hubiera pasado. Fue un momento, una experiencia muy negativa con la cual quedé bloqueada por mucho tiempo. Creí que nunca en mi vida volver a atreverme a hacer una película. Fue demasiado frustrante. Entonces quedó cerrado por mucho tiempo el capítulo de mi interés por el cine documental.

### C. — ¿Entonces ya pensó en otro tipo de...?

**G.T.** — Continué con mi trabajo en la Universidad y mi trabajo al margen sobre cultura popular, y ahí ya recibí un ofrecimiento institucional en el cual COLCULTURA pidió a la Universidad un convenio para que yo asesorara a las oficinas de festivales y folklore de Colcultura. Entré a ase-

sorar los programas de la segunda administración de Gloria Zea. En este momento, hoy, cuando hay toda esta polémica sobre COLCULTURA, me parece que no se ha dado importancia, no se ha mencionado siquiera, para decir que se acabó la divulgación de la cultura popular que se empezó haciendo encuentros regionales de música y danza tradicional, que luego se concentró en los concursos nacionales de intérpretes y compositores de la música tradicional y popular y que de ahí surgieron las famosas "Noches de Colombia", o sea los conciertos en el Teatro Colón, con artistas populares, con músicos y danzantes populares, que se transmitía en directo por T.V.

### C. — ¿Y en el Colón el público tenía entusiasmo por esos programas de Colcultura?

**G.T.** — Sí claro. Eso fue una cosa extraordinaria. El lleno en el teatro era completo; una gran sintonía en televisión a pesar de que tenía una cantidad de fallas técnicas impresionantes, porque era

una transmisión en directo en donde no había posibilidades de manejar luces, ni de manejar sonido; fue de una trascendencia muy grande. En ese momento a mí me tocó recorrer el país seleccionando los grupos que iban participando en esos conciertos y fuera de eso trabajaba en la elaboración de los libretos para el programa de televisión; ahí fue cuando pensé con más fuerza que nunca esto tenía que ser filmado en un escenario, sino en sus propios lugares, en su propio contexto. Prácticamente ese espacio semanal de COLCULTURA que se llamaba "Noches de Colombia", era un espacio semanal de los sábados; todo ese año en que estuve en la oficina de festivales y folklore fue copado por el trabajo sobre la cultura popular, tanto el que se hacía en el escenario del Teatro Colón, como el que se empezó a hacer en exteriores; yo me acuerdo que hice un programa sobre el festival vallenato; ese año fue el 83, que empezaba con el apoteósico recibimiento que le hizo el pueblo de Valledupar a García Márquez después del Premio Nobel, año en que Gabo fue nombrado jurado del Concurso del "Rey Vallesano".

**C. — ¿Registrar la expresión popular, pero más elaborada?**

**G.T.** — Sí. En ese momento el trabajo era más periodístico; estaba dirigiendo prácticamente ese espacio de televisión de COLCULTURA, a través de estos programas de cultura popular, cuando me llamaron de Audiovisuales; es decir, la propuesta inicial de Audiovisuales fue la de hacer un trabajo conjunto con Colcultura. Ese momento coincide con la cancelación de mi contrato en Colcultura.



Escena callejera. Carnaval del Diablo, Riosucio (Caldas), 1985.  
(Foto: Jorge Mario Múnera).



**C. — ¿Se acaba "Noches de Colombia" entonces?**

**G.T.** — Se acaba "Noches de Colombia", se acaban casi todos estos programas que habían impulsado la cultura popular. Entonces en ese preciso momento me llamaron de Audiovisuales. Yo elaboré ese proyecto con todos los elementos que tenía adquiridos desde mi trabajo en Colcultura más que todo; no de mi trabajo académico, ni universitario. Pero desde luego que había una oportunidad de combinar en una filmación, la antropología. Y todo mi interés por la antropología visual, mi interés por el cine, mi interés por la cultura popular, todo conducía a un solo proyecto; para mí era como un milagro una cosa así, increíble. Empecé el primer viaje al Cauca-Pacífico... donde hice los primeros medimetrajés: "Los Cinco Negritos", "El Retorno". En agosto de 1983 comienza el rodaje de "YURUPARI", pero el primer programa sale en febrero de 1984. Cada película tenía una historia; eran temas que quería trabajar desde hace tiempo: "Cantos en la mina de Polonia Alegría", "Marimba de los Espíritus".

Hablemos por ejemplo de "Anoche me soñé un sueño". Benigna Solís había sido ganadora de un concurso de intérpretes de la música tradicional, había ganado el concurso de COLCULTURA. Yo había podido captar todo el impacto que había sido para ella haber ganado un premio, haber venido a Bogotá, cantar en el teatro más importante del país, salir por T.V., etc. y volver otra vez allá, al anonimato; el concurso le había creado una serie de expectativas, que no había tenido antes, y en ese momento me preguntaba si tenían sentido esos concursos; realmente creaban una expectativa que no podían satisfacer. Entonces decidí hacer una película con ella. Pero al llegar allá me encontré que había más gente, sobre todo jóvenes que estaban realizando un trabajo sin ningún apoyo, un trabajo de recuperación de sus tradiciones de música y danza. Entonces la película es la historia de esa cultura, no solamente a través de Benigna, sino de todos los jóvenes que estaban en ese trabajo de recuperación. Entonces ese fue un caso. El otro fue que siempre me había llamado la atención el hecho de que mu-

Gloria Triana con Alejo Durán y Enrique Santos Calderón. (Foto: Vicki Ospina).



Gloria Triana y Nafer Durán, en el Paso (Cesar), 1985. (Foto: Vicki Ospina).



En el estudio de mezcla, de izq. a der.: Gloria Triana, Daniel Valencia, Mady Samper, Paco González, Lucía Lozano y Rafael Umaña, 1986. (Foto: Vicki Ospina).



chos de los cantos y las danzas del Pacífico, que casi siempre son danzas dramatizadas, tenían que ver con el trabajo de la minería; entonces de ahí sale la otra película, que se llama "Cantos en la Mina de Polonia Alegría", en donde hay una confrontación entre el trabajo del minero como tal, con el proceso de extracción del oro y con la danza y la música que está asociada a ese trabajo de minería. Se vincula el aspecto social con la danza y el teatro y el comportamiento festivo.

### C. — ¿Se encuentran el aspecto social y el aspecto festivo?

G.T. — Exacto. De un modo parecido también en la "Marimba de los Espíritus", allí me llamó la atención la familia Torres, una familia entera, una familia extensa, dedicada exclusivamente al oficio de fabricar instrumentos; era muy interesante. También me llamaron la atención los aspectos que yo desconocía respecto a esa música: que había toda una serie de creencias mágicas alrededor de la música, la misma historia de la marimba, que según la tradición no es un instrumento humano, sino un

instrumento sobrenatural, un instrumento que fue hecho por los malos espíritus dueños de los bosques, y que el hombre se la apropia; pero que al ser un instrumento no humano, no creado por el hombre, el hombre nunca es el dueño de él; entonces tiene que hacer ciertos actos rituales para poder interpretarlo. Se resalta este hecho en el aprendizaje. Uno tiene la idea de que el músico popular es improvisado. Pero ahí comprendemos a través de la narración del padre, el maestro de esa familia, cómo empieza el aprendizaje, cómo se es intérprete de marimba a los 8 ó 9 años, como una persona que entra en el conservatorio, y pasa toda la vida aprendiendo.

### C. — ¿Esos maestros existen realmente?

G.T. — Los mayores ya no existen, pero existieron y la narración cuenta cómo llega después de muchos años el aprendizaje por fin a donde los más grandes intérpretes y el aprendiz se presenta como en un examen. El maestro le pregunta que si ya sabe tocar la marimba y entonces le ordena que haga una gran marimba de regular tamaño y que se vaya en medio de la selva, a la media noche y que interprete "El Tocado de Pango" ... que es la música con la cual se domina al espíritu dueño de la marimba. Le dice que vaya a la media noche solo e interprete los toques especiales, porque va a salir un hombre, un hombre gigantesco; los toques que corresponden para dominarlo. Ese es por ejemplo, un aspecto que no se conocía de la música popular: el rigor del aprendizaje. Y otro sería las connotaciones mágicas que no están presentes en todos los casos, pero que allá en el Pacífico sí están presentes.

C. — ¿Pero por lo general en cada una de las películas hay un mito, una leyenda, hay algo a lo que la fiesta le da expresión?

G.T. — Sí, se ha tratado siempre de profundizar con esto, de llegar un poco a los hechos y reconocer una cantidad de simbolismos, que hay detrás de las fiestas populares colectivas. Hay una serie de cosas que no son aparentes pero si uno las profundiza un poquito, llega a ellas. Bueno, esa es "La Marimba de los Espíritus".

C. — ¿Cómo fué la primera película?

G.T. — "El retorno" fue la primera que se hizo. "El retorno" tiene una historia también. Era una fiesta patronal, como casi todas las fiestas del Pacífico. Se supone que son fiestas "religiosas", pero en realidad tienen todos los elementos de carnaval popular. Pero ésta es especial, porque ellos mismos la habían llamado

"El retorno"; aquella es una zona donde hay fuerte emigración al interior, a Palmira (Valle), a los ingenios, a las ciudades en busca de trabajo y de gente que sale a estudiar y nunca más regresa. Esa fiesta se había propuesto como una ocasión para reagrupar nuevamente a la comunidad, muchos de estos retornantes, hacía 20, 30, 40 años que no iban a su pueblo. Se reunieron en Buenaventura alquilaron un barco e hicieron el viaje desde Buenaventura hasta el río Saija, como 18 horas de viaje hasta llegar a su pueblo nativo. Había entre ellos gente, lógicamente, de toda clase. Había profesionales, médicos, abogados, llevaron medicinas; llevaron útiles para las escuelas. Era una especie de retorno, volver a su pueblo; retornar era como volver a ver la tierra que los vio nacer. Era una cosa muy emocionante para la gente que estaba en el pueblo y para los que llegaron. De esa película



Equipo de rodaje "CUMBIA SOBRE EL RIO"; de izq. a der.: Daniel Valencia (asistente de cámara), Cecilia Posada (fotógrafa), Carlos Congote (segunda cámara), Jorge Ruiz (director de fotografía), Elena Valencia (script), Heriberto García (sonidista), Gloria Triana y Paco González (montajista), El Banco (M/ena.), 1986. (Foto: Vicki Ospina).



Juancho y José Lara, Galteros de San Jacinto, 1983. (Foto: Jorge Mario Múnera).

Gloria Triana y Carlos Franco. (Foto: Vicki Ospina).



Gloria Triana con Consuelo Araujo-Noguera ("La Cacica") y Leandro Díaz, San Diego (Cesar), 1985. (Foto: Vicki Ospina).



recibí comentarios de otras regiones; impactó mucho en otras regiones entre la gente que ha salido de sus provincias y que nunca volvió a su pueblo y que sintió realmente el impacto de esa película. Este fue el primer viaje. Después se hizo un viaje al Chocó donde se hicieron 5 nuevas películas. Entre ellas "La Minería del Hambre", que tuvo premio en "El Festival de Cine del Desarrollo". En esta película hay un énfasis, ya no en la minería, ni en el trabajo como fuente del canto y de la danza, sino en el proceso del deterioro ecológico y social, en una zona en la cual los mineros, después de que las grandes empresas se retiran, quedan en la miseria. La película remata con una fiesta de los mineros, en Condoto.

**C. — ¿Hay un grupo que conforma ese equipo de "YURUPARI"? ¿Es estable ese grupo?**

**G.T. —** Hay un primer equipo con que se realizó ese primer viaje: Jorge Ruíz, como director de fotografía y primera cámara, segunda cámara Jorge Cifuentes y la primera etapa del trabajo se hizo con este equipo; después entraron otras personas a "YURUPARI", pero fundamentalmente se ha mantenido el trabajo con el primer equipo. Lo que ha cambiado en el curso del tiempo son los asistentes. Prácticamente a lo largo de los 3 años y medio de trabajo se ha mantenido un equipo estable, un equipo que, pienso, es privilegiado, puesto que casi nadie en el cine nacional ha tenido la posibilidad de tener continuidad en el trabajo. En ese momento hay una integración fuerte, una integración profesional, pero también una identidad de objetivos y de pasión por el

trabajo. Considero que eso ha sido fundamental siempre y lo repito. Jorge es un extraordinario camarógrafo, Heriberto García es el mejor sonidista; en este trabajo el equipo humano y técnico es fundamental, pues la relación de la gente en el documental tiene que ser óptima. Esas imágenes que se han logrado en "YURUPARI" nacen de eso, de esa actitud. Nosotros no tratamos de manipular la realidad, tratamos de que la interferencia sea mínima, que los protagonistas sean ellos, no nosotros. Nosotros nos acoplamos a lo que pasa.

**C. — ¿Qué pasó cuando "YURUPARI" salió al aire?**

**G.T. —** Cuando este trabajo sale al aire empieza el revuelo. Según las cláusulas del contrato con FOCINE, se tenía que hacer una evaluación del trabajo para definir su continuidad. Algunos asesores de Focine dieron un con-

Ismael Imbacuán, Córdoba (Nariño), 1984.  
(Foto: Jorge Mario Múnera).



Rodaje de "UNA ESCUELA, UNA LUCHA, UNA VIDA"; de izq. a der.: Fernando Riaño (segunda cámara), Heriberto García (sonidista), Gloria Triana, Jorge Ruíz (director de fotografía) y Miguel Bonilla (luminotécnico), B/quilla., 1986. (Foto: Vicki Ospina).



cepto negativo del programa, de las películas que salieron al aire. Ya habíamos realizado 7, y 10 estaban en proceso de edición.

**C. — ¿De ahí dependía la continuidad del trabajo?**

**G.T. —** Sí, y en esa ocasión se dijo que el tratamiento de los temas era superficial y tedioso que no tenía un valor antropológico, que "YURUPARI" carecía de estructura dramática, que no tenía un lenguaje televisivo, que al televidente no le había gustado. En fin que era un trabajo que no ameritaba ser financiado por FOCINE y no debía continuar y esto coincide con que muchos cinematografistas opinan y comienzan a protestar porque FOCINE financiara programas de T.V.

En este mismo momento FOCINE convoca a un taller de documentalistas, cineastas y antropólogos en el cual proponen un proyecto de cine etnográfico que nunca se realiza y atacan "YURUPARI".

**C. — Entonces ni los antropólogos...**

**G.T. —** En ese momento los cineastas dicen que no es cine y los antropólogos que no es antropología. En ese momento "YURUPARI" estuvo a punto de naufragar. Luego me reuní con el equipo y decidimos contestar esa carta de FOCINE, pidiendo que analizaran con nosotros el trabajo. Incluso que nos dieran pautas, porque si teníamos varias películas en edición, y estaba mal hecho, queríamos saber como se debía hacer. Pedíamos que se sometiera al concepto del Instituto Colombiano de Antropología, para que ellos opinaran sobre el valor documental. Si era realmente un cine antropológico o no.



La Pola. Danza de los Indios de San Martín de Loba, 1983. (Foto: Jorge Mario Múnera).

**C. — ¿Cuál es, pues, el método de trabajo en "YURUPARI"?**

**G.T. —** El proyecto se planteó inicialmente como un registro de la fiesta popular. Se definió así desde el comienzo, ese objetivo tan restringido no se cumplió. Por ejemplo de las 5 primeras películas solamente una era sobre la fiesta, que es "El Retorno". "La Marimba de los Espíritus", "Anoche me Soñé un Sueño", "Los cinco Negritos" eran sobre otros temas. Sin embargo si uno hace un balance de todas las películas, gran parte son documentales de la fiesta. En cuanto al método, primero selecciono los temas. Los 48 medimetrajes que he dirigido los he hecho con base en experiencias anteriores, con base en el conocimiento que tengo de las regiones, de la gente de las fiestas y de los distintos aspectos. He utilizado métodos y técnicas de la antropología tales como la entrevista y la observación participante.

**C. — ¿Se hace un guión previo?**

**G.T. —** Generalmente no. Creo que fuimos inventando una manera, un estilo. Una vez realizada la filmación y escogido el material me reúno con el montajista, el director de fotografía y conformo una historia. Se trata de que haya una historia, así sea solamente una cronología, seleccionando algunos personajes como en "Los Sabores de mi Porro", personajes que dan una coherencia a la historia; se establecen las secuencias y los tiempos, se estructura la película en el proceso de montaje. Finalmente escribo el texto. No es el acondicionamiento de la imagen a un texto, sino del texto a la imagen. Un texto que surge de varias cosas: de lo observado, de los testimonios, de los trabajos de publicaciones que se hayan hecho sobre el tema, de las investigaciones, de las vivencias.

Aquí el trabajo del montador es

muy importante porque hace un gran aporte creativo. Mario Jiménez, Agustín Pinto, Mady Samper y Paco González fueron quienes mostraron "YURUPARI". Paco González hizo el montaje de cerca el 80% de las películas.

**C. — ¿Y esos textos son todos suyos?**

**G.T. —** Sí, son míos, y creo que he hecho grandes esfuerzos con ellos. Al principio me costaba mucho trabajo, porque uno como profesional tiene toda una jerga de la que hace y deshace totalmente, y encontrar un lenguaje simple, un lenguaje director y elemental no fue nada fácil.

**C. — Entonces salen los primeros "YURUPARI" y hay una especie de vendaval...**

**G.T. —** Vendaval del cual, pienso yo, surgen después los mediotrajados para T.V.; de FOCINE ya no era malo que se se financiara cine para televisión.

**C. — ¿Pero algunos cinematografistas estuvieron en desacuerdo frente al contenido mismo de las películas. Hubo críticas?**

**G.T. —** Sí, muchas críticas. Recuerdo que cuando se vió "Anoche me Soñé un Sueño" se dijo que ahí se trataban las cosas de una manera muy superficial; que era una especie de visión rosa de la cultura popular. Yo creo que se trata de resaltar los valores estéticos de la cultura popular, que trascienden esa pobreza. La pobreza ya la sabemos y la conocemos, pero lo que no sabemos y no conocemos es que hay una gran riqueza y variedad de valores estéticos, musicales, de danza, de vestuario, de ritos, culinarios incluso. Es que ese no era el objetivo. De todas maneras si

uno revisa las películas, en todas hay una referencia a un problema, a una situación, a un significado. Por ejemplo si estamos hablando del "Carnaval de Blancos y Negros" en Pasto, que es una fiesta colonial que tiene sus orígenes cuando a los negros se les dejó un día libre para poder expresarse como quisieran pero con el tiempo y con el mestizaje, las cosas cambiaron de significado, entonces se convierte en una fiesta de integración racial, donde un día todos son blancos y al otro día todos son negros y cuando se acaba la fiesta todos vuelven a ser como son, unos mestizos, otros mulatos, otros blancos. Entonces se borran las barreras por esos días, pero después vuelven a aparecer y se supone que las fiestas sintetizan los valores culturales que animan la vida cotidiana.

Yo tengo un trabajo escrito, que presenté al Congreso Americanista: "La Fiesta Popular como Reelaboración de lo Cotidiano". La fiesta popular colectiva tradicional, que no es el reinado de belleza, ni el reinado del mar, ni la Feria de Manizales. La fiesta popular tradicional sobre la que se ha realizado "YURUPARI", es una fiesta que está presente en lo cotidiano de la gente; por ejemplo el »Carnaval del Diablo« es una fiesta en donde cada 2 años se reúnen todas las colonias que están viviendo fuera de su tierra natal, y van a la fiesta. Viven dos años en función de esa fiesta, dos años en los cuales realizan cantidades de actividades, unas para el vestuario, otros trabajan en financiación del viaje, etc. Gente que pertenece a sectores de muy bajos ingresos. En este caso le preguntaba a la gente de la colonia de Cali..., que eran mecánicos, artesanos, choferes, todo esto, cómo explicaban el

hecho de que en el vestido para una fiesta de 3 días gastaran esa cantidad de dinero. Y entonces me respondieron que para ellos no eran 3 días porque vivían en función de esta fiesta durante dos años. Eso por un lado; por otro lado hay una serie de elementos que se dan en casi todo tipo de fiestas que hemos registrado, y es una actitud de protesta social. En el día de la fiesta, en comunidades marginadas donde no hay canales para poder expresar la protesta o las frustraciones, ésta fiesta es el espacio físico y social donde esa protesta se hace evidente, donde es permitida, o al menos tolerada.

**C. — ¿Es explícita?**

**G.T. —** Se explicita en las comparsas, en los disfraces, en los pasacalles, en las carrozas, en los temas de las canciones que se elaboran. Es algo trascendente; la prueba está en un ejemplo: en la película "Así es mi Pueblo", cuando llegamos al pueblo a filmar la fiesta, el obispo la había prohibido; y la había prohibido porque ese año se celebraban los 30 años de ser vicario apostólico.

Gloria Triana con Carlos Franco y Manto Herrera, en el rodaje de "ANGÉLICA LA PALENQUERA", B/quilla, 1984. (Foto: Vicki Ospina).





Chirimía Infantil de Tadó, 1983. (Foto: Jorge Mario Múnera).

Entonces decidió que la fiesta fuera una celebración de tipo religioso y no profana, como es la fiesta auténtica; aunque es una fiesta de origen religioso, es una fiesta patronal. Entonces el obispo la había prohibido y resulta que ellos la hicieron ese año mucho más violenta. Las danzas fueron mas eróticas, las cosas fueron mucho más allá y se realizó con más fuerza que las anteriores, porque había el reto de

una prohibición. Era una manera de demostrar que la fiesta era algo trascendente en sus vidas.

**C. — ¿Cómo se explica la manera como se ha hecho ese sincretismo entre la religión católica y los mitos de origen?**

**G.T. —** Mira, eso viene desde la Edad Media Europea. En España en las fiestas religiosas, se realizaban los autos sacramentales, con danzas y música. Esta costumbre se trasplantó a América. Por ejemplo, "Las danzas del diablo" de Corpus Christi que se dieron en toda la región de la costa y Venezuela, son de fiestas religiosas. Ahora en esa primera etapa, en la colonia, en la etapa de evangelización, cuando se trataba de captar adeptos y de evangelizar, la misma iglesia propició la integración de danzas y tradiciones, y música a las fiestas religiosas. La misma iglesia impulsó un sincretismo de rituales precolombinos e incluso africanos.

**C. — Un ejemplo...**

**G.T. —** "El milagro y las cargas"

Gloria Triana y Heriberto García en el rodaje "SER NAZARENO NO ES CUALQUIER COSA", Mompo, 1985. (Foto: Vicki Ospina).



y "Cuadrillas de San Martín". El argumento de "El milagro y las cargas" es la lucha entre los indígenas y el conquistador español; los indígenas envenenan a los conquistadores, viene la Virgen y los resucita. Después viene el oficial español y mata al indígena; también la Virgen lo resucita y se dan un abrazo, o sea es una reconciliación entre los dominadores y los vencidos. Entonces ese carácter profano de la fiesta religiosa no solo fue permitido, sino propiciado por la iglesia. Por eso es aislado, donde se quedaron con las manifestaciones populares religiosas como algo presente y vivo. Por otro lado, el origen de las "Cuadrillas de San Martín" está en los autos sacramentales medievales, en la lucha de moros y cristianos. Se trata en ambos casos de interpretaciones dramáticas que son utilizadas como instrumento de evangelización.

**C. — ¿Hay mezclados elementos mágicos, exorcismos?**

**G.T. —** Fetiches, la serpiente, ese





Gloria Triana y el equipo de rodaje de "PEDRO FLOREZ, LLANERO, MÚSICO Y GUERRILLERO", 1986. (Foto: Vicki Ospina).

Gloria Triana con un indígena Arwaco.



Gloria Triana y Carlos Franco en el rodaje de "JUEGOS, RONDAS Y DANZAS DE LOS NIÑOS", 1984. (Foto: Vicki Ospina).



tipo de cosas. Son sincretismos entre muchas cosas. En la fiesta de Valledupar el baile de la culebra que se realizaba entre los indígenas en las fiestas de iniciación, se interpreta en la Misa de la Virgen del Rosario.

**C. — ¿Cada fiesta tiene su propia historia, una función social específica?**

**G.T. —** Sin duda alguna; de ahí el valor del documento. Yo he dado mayor énfasis a aquellas que tienen una tradición muy antigua. Pienso que aparte de que con "YURUPARI" van a quedar registradas las tradiciones también va a quedar registrada una época. Por ejemplo, como piensan, como comen, como bailan, como actúan. Creo que ahí hay un documento importante. Eso por un lado; por otro lado pienso que el haberse divulgado esta cultura popular en un medio masivo como la televisión, ha tenido efectos muy grandes de revitalización en las mismas regiones en donde persisten esas tradiciones.

**C. — Eso lleva a afirmar...**

**G.T.** — A afirmar que no solamente es importante por la fiesta en sí, sino por muchos otros factores de identidad que se han venido perdiendo.

**C.** — Ha hecho exposiciones con máscaras y atuendos de los carnavales. ¿Qué se pretendía hacer con esa exposición?

**G.T.** — Bueno, eso coincidió con la celebración del 45° Congreso Americanista que se celebró en Bogotá; el evento más importante de todos los científicos de las ciencias sociales, en todos los campos, arqueología, historia, sociología, antropología, ecología, que trabajan sobre América.

**C.** — ¿El hecho de escoger máscaras tiene un significado especial?

**G.T.** — Bueno, esto se hizo con una intención; yo había elaborado una ponencia para ese congreso que se llamaba "La fiesta popular como reelaboración de lo cotidiano", en donde traté de analizar, a nivel teórico, todas las dimensiones de la fiesta popular. Como complemento a esa ponencia se me ocurrió que podría hacer una exposición, un ciclo de películas, y una exposición con atuendos y máscaras de esas mismas fiestas, que tienen ese otro aspecto de la cultura material de la fiesta, de la máscara, de los instrumentos musicales, de los vestidos, de los fetiches. Para ese simposio se hizo una cosa completa: el audiovisual, la cultura material, las películas y las fotografías realizadas. Otro aspecto muy importante de "YURUPARI" ha sido la conformación de un archivo fotográfico; en este campo han trabajado Jorge Mario Múnera y Vicki Ospina: máscaras, vestuarios, paisajes, danzas, representaciones dramatiza-



De izq. a der.: Gloria Triana, Alberto Amaya (jefe de producción), Lucía Lozano (asistente de montaje), Paco González y Mady Samper (montadores). (Foto: Vicki Ospina).

das, expresiones colectivas han quedado plasmados con precisión y con arte. También es importante el archivo sonoro de entrevistas y música, del cual PROCULTURA editará este año una serie de discos sobre música tradicional y popular.

**C.** — ¿Recogida por "YURUPARI"?

**G.T.** — En parte recogida por "YURUPARI", en parte proviene del Centro de Documentación Musical de Colcultura. Estos discos van a estar complementados con un fascículo, y en cada fascículo hay una historia de la música de las regiones acompañado con fotografías que la mayoría pertenecen al archivo de fotografía de "YURUPARI".

**C.** — Ahora estamos en la etapa de "YURUPARI". Hay una cierta modificación, o una evolución en la técnica de la elaboración del programa. A medida que se avanza digamos que se progresa.

**G.T.** — En esta nueva etapa se ha planteado un cambio: dejar

un poco de lado lo colectivo, para adentrarse en un conocimiento más profundo a través de un solo personaje, trabajando más el guión. El primer experimento en esta etapa fue el de Pedro Flórez, el llanero, el músico. Trabajé conjuntamente el guión con el músico e investigador llanero Carlos Rojas; él había realizado una biografía extensiva sobre Pedro Flórez.

**C.** — ¿Quién es Pedro Flórez?

**G.T.** — Pedro Flórez es un intérprete de la bandola criolla, un compositor llanero. Un personaje atractivo, no solo como músico, sino porque es un personaje de nuestra historia. Había sido guerrillero de Guadalupe Salcedo, y además él nos daba la oportunidad de registrar un aspecto del canto popular muy desconocido entre nosotros, que es el canto político, el canto de la guerrilla de los años 50... Conocí a este personaje a través de mi trabajo en Colcultura; posteriormente Carlos Rojas me mostró una especie de biografía sobre la historia personal de Pedro Flórez. To-

mando esta biografía empezamos a trabajar en el guión, tratando de poner en imágenes la historia; después se los enviamos a Pedro Flórez a Casanare para que diera su concepto porque íbamos a hacer una película sobre su vida. El lo aprobó e hicimos esta película el año pasado.

**C. — Pero eso cambia la orientación del programa, la que llevaba hasta el momento. Ya no es tanto la fiesta popular, ahora ya se introduce un poco la historia política del país. Hay un protagonista que actúa de una manera más personal que colectiva.**

**G.T. —** Hay escenas de carácter documental, continuamos trabajando sobre la tradición popular, los diálogos no son impuestos, se dan algunas pautas de acuerdo a las situaciones; es una recreación sobre los hechos vividos y narrados en base a la vida del personaje, pero el diálogo es espontáneo. Cuando se ha tratado de hacer ese experimento que se ha dado en llamar docudrama, el guionista les da el diálogo y eso resulta completamente falso, porque no es su lenguaje, ni la manera de contar su historia. Entonces nosotros tratamos de evitar eso, es decir, el guión consiste en determinar las escenas, pero sin preestablecer los diálogos.

**C. — ¿Hay verosimilitud cuando uno ve la película?**

**G.T. —** Yo creo que sí, porque ellos están manejando una historia que es la propia, y están contándola con sus propias palabras.

**C. — ¿Porqué, si "YURUPARI" había ganado tanta audiencia, había alcanzado un éxito con una fórmula que iba perfeccionando hasta llegar a un punto**



Polonia Alegría, 1983. (Foto: Jorge Mario Múnera).

**en que podía seguir funcionando de esa manera, porqué en un momento dejar eso de lado y empezar con un nuevo estilo, un poco de cero, y casi en forma experimental?**

**G.T. —** No creo que sea una ruptura total, porque eso ya se había hecho un poco con "Los sabores de mi porro". Ahí tenemos un personaje que cuenta toda la historia del porro a través de su experiencia como músico, compositor y poeta y remata el relato con un poema suyo. Entonces pienso que no hay una ruptura total, ni hay un cambio drástico en el ritmo del trabajo. Sí hay un experimento, porque también habría el peligro de hacer una cosa repetitiva, de quedarse en un fórmula y repetirla y repetirla.

Gloria Triana a los 10 años.





Gloria Triana con Diablos del Carnaval de Riosucio (Caldas), 1985. (Foto: Ernesto Rodríguez).

**C. — ¿Pero eso también es porque usted busca un poco más la puesta en escena, creación a partir de todo lo que sucede en el guión, y una dirección más activa sobre el terreno?. Es decir, no es un acercamiento al cine argumental?**

**G.T. —** No, todavía no. No en este momento. Pero sí es una manera de salir de la cosa periodística, de registrar lo que está pasando en el presente sin tener la oportunidad de que estos mismos personajes se desarrollen. Por ejemplo, en este caso hice una especie de flash-back, una puesta en escena cuando relata su infancia, y lo hice porque resulta que muchas veces lo que él cuenta de su infancia, está pasando en este momento con sus hijos, de esa edad. Entonces hay una escena donde el niño se levanta y coge el cuatro y empieza a tocar la melodía; eso parece que yo me lo hubiera inventado pero resulta que no. Y resulta que eso pasa en esa familia, el niño se levanta; esa casa parece un conservatorio musical, todo el día están ensayando y aprendiendo. Entonces en el momento en que él dice: "me levantaba, cogía mi tiple y

tocaba mientras mi abuela hacía el café".

Entonces resulta que en ese momento su hijo está haciendo lo mismo, mientras que su mujer hace el café. En la película hay una escena que es en la fiesta de San Pascual. San Pascual es el patrón de Casanare, y hacen una fiesta que es un baile donde hacen un altar e invitan a los vecinos, y es una fiesta religiosa, pero con música llanera y con bailes; bailan en frente del altar, bailan primero los niños alrededor de una vela, y después bailan los mayores, y la pareja que ofrece la fiesta saca del altar el santo y bailan con el santo, y en ese baile no pueden bailar sino los que están casados por la iglesia, no puede haber más, y la actitud en esa fiesta es totalmente religiosa, sagrada; se quitan el sombrero, bailan de una manera diferente, todo es diferente. De la biografía se había sacado esa historia de la fiesta de San Pascual, y ellos la hicieron para la película, pero la hicieron de verdad.

**C. — ¿Y se filmó como documental?**

**G.T. —** Como documental. Entonces, digamos, es seguir el mismo método de trabajo, pero lo que cambia es el comprender mejor un personaje, es hacer el preguión y poner en escena cosas que no están sucediendo en ese mismo momento, pero que cuando suceden se realizan de la misma manera.

**C. — ¿La orientación que en un momento ha tomado, es que todos estos elementos en un momento dado puedan servir para películas argumentales o preferiría quedarse un poco con el documental?**

**G.T. —** Yo preferiría continuar perfeccionando el documental.

**C. — Introduciendo el personaje y cierta reconstrucción...?**

**G.T. —** Si. Porque yo pienso que eso no se agota.

**C. — Pero en todo cineasta hay de todas maneras el deseo de una película más vivencial, más personal, que hable un poco más de sí mismo?**

**G.T. —** Aún en el documental, uno proyecta sus cosas, su mundo.

**C. — Pero quedan demasiadas pérdidas...?**

**G.T. —** No, uno proyecta su gustos, sus intereses, sus simpatías.

**C. — Pero de una manera que es poco visible?**

**G.T. —** Creo que tengo la oportunidad de confrontar dentro de la misma serie "YURUPARI" mis trabajos y las películas hechas por otros. Creo que se ve una diferencia en la manera como se aborda la realidad y la fantasía; claro, me gustaría, no a corto plazo, hacer

una película de ficción, siento la tentación. Aunque no me siento segura en el manejo de actores profesionales he tenido verdaderas sorpresas con los actores naturales, no?. En una oportunidad tuve que ir por todo el Cesar a buscar los personajes de las canciones y fue un acercamiento muy humano, es que hay una manera de mostrar la realidad de una forma poética, y por eso aquello de la cuestión de la pobreza no se oculta, pero no se enfatiza, para darle un valor a esos otros elementos que resultan más valiosos.

Hace poco me comentaban en "La Minería del Hambre": se ve que es un documental de carne y hueso; es decir que los personajes sean vistos no tanto desde afuera, sino de tal manera que ellos mismos se expresen.

**C. — ¿En el de Alejo Durán también, en la película "Los Últimos Juglares y El Nuevo Rey?"**

**G.T. —** En el de Alejo Durán lo mismo, es decir, no es Alejo contando a la gente la historia de cómo él recopiló los cantos de su madre, sino dialogando con ella y tratando de hacerla recordar. Entonces pienso que ese acercamiento, esa aproximación que se logra digamos proyectando una imagen, se debe a un acercamiento que yo tengo, de hecho, con ellos, en el que se sienten con más confianza, se muestran tal como son, o dejan que las cámaras estén en su intimidad. Tenía desde mucho tiempo atrás, antes de empezar a filmar, una verdadera amistad con muchos de mis personajes, siento un gran respeto y un gran afecto por ellos y como en estas cosas del sentimiento hay una gran reciprocidad, creo que ellos también sienten lo mismo por mí y esto se nota en las películas; por eso me han permitido penetrar en su intimidad y han expresado con espontaneidad sus sentimientos.

Tratamos de hacer un recorrido por la tierra de los acordeoneros y mostrar cómo de las canciones de tambora se pasó al acordeón.

**C. — ¿Ellos relatan esta evolución? O a través de varios programas uno comprende cómo ha sido la evolución de la música.**

**G.T. —** Se pretende mostrar toda la evolución a través de los viejos acordeoneros, hasta llegar a las manifestaciones del presente, del festival, al problema ya de la grabación discográfica, etc.

**C. — ¿Pero ahora que se da este giro de "YURUPARI", es posible que no se haga programas como los que había hecho antes?**

**G.T. —** Lo uno no excluye lo otro. Pienso que de todas maneras; por ejemplo, tengo programado para hacer este año la fiesta de la leyenda del Hombre Caimán en Plato, Magdalena, porque de todas maneras quedan todavía muchas cosas importantes de la fiesta popular sin registrar. Este nuevo enfoque no excluye a las otras posibilidades; lo que pasa es que hay una limitación de presupuesto, de cosas que hacer, pero en el nuevo enfoque voy a escoger personajes sobre los cuales voy a trabajar para mostrar otra dimensión de la cultura popular. Muchos de estos personajes que van a ser objeto de películas de "YURUPARI" no son los depositarios directos de las tradiciones, sino son personas que han tomado la tradición y han investigado y la han proyectado, la han reelaborado. Este es un trabajo de reelaboración, y es algo que quiero estimular a través de esta serie, porque yo pienso que esa puede ser la salvación de muchas de las tradiciones populares que van a desapa-

Gloria Triana con indígenas Arwacos, Valledupar, 1985. (Foto: Vicki Ospina).

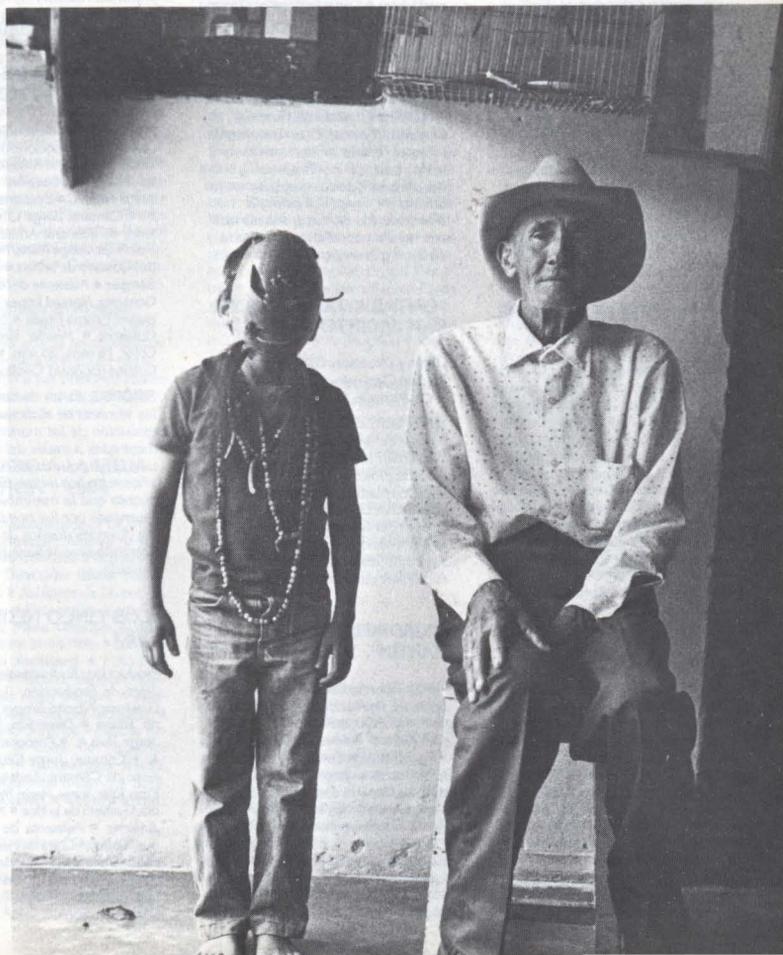




Rodaje de "BUSCANDO EL CAMINO A..."; de izq a der.: Mario González (camarógrafo), Isidro Niño (asistente de cámara), Ernesto Rodríguez (luminotécnico), Jorge Ruiz (director de fotografía) y Gloria Triana, San Andrés, 1984. (Foto: Vicki Ospina).

Abuelo y cachacerito, San Martín (Meta), 1984. (Foto: Jorge Mario Múnera).

recer, y que van a quedar en manos de las personas que las han trabajado y las han proyectado a un escenario. Porque también en el fondo, no solamente tengo un objetivo, digamos como de documentalista, no tengo un objetivo exclusivamente cinematográfico. Siempre tengo una visión de antropóloga, no solo conservar las cosas del pasado, pero sí hacer que esas cosas del pasado se proyecten en el futuro, las cosas que tienen el valor del patrimonio vivo. Es precisamente en muchas de las expresiones que se han registrado en "YURUPARI" donde está la esencia de lo que somos, de dónde venimos, hacia dónde debemos ir; el camino será más apasionante si partimos de nosotros mismos. El desconocimiento de todo esto es lo que ha dado origen a nuestra gran crisis de identidad; carecemos de ella en parte por la heterogeneidad de nuestra cultura y en parte por la ignorancia respecto a nuestros valores.



Es posible que, en unas décadas, las generaciones que vengan después aprecien este testimonio que sin ninguna clase de pretensión hemos querido dejarles.

# FICHAS TECNICAS

## "MOMPOX, CIUDAD DE DIOS", 1976

Producción: Díaz-Ercole • Dirección: Gloria Triana • Fotografía: Alfredo Corchuelo • Montaje: Pedro Sedano, Gloria Triana • Color, 35 mm., 9:30 min.

SINOPSIS: Vestigios de épocas gloriosas en las que la nobleza del Caribe huyó con sus riquezas, en busca de refugio de la piratería.

## "ARQUEOLOGOS Y GUAQUEROS", 1977

Producción: Díaz-Ercole • Dirección: Gloria Triana • Guión: Gloria Triana • Fotografía: J. H. Kleijn • Montaje: Pedro Sedano • Sonido: Pedro Sedano • Música: Jorge López • Foto Fija: Jorge Mario Múnera • Textos: Gonzalo Correa • Locución: Oscar de Moya • Color, 35 mm., 9:30 min.

SINOPSIS: Contraste entre el trabajo del guaquero y el del arqueólogo, con sus respectivas implicaciones para el patrimonio cultural colombiano.

## "LA MINERIA DEL HAMBRE, 1983

Producción: Audiovisuales - FOCINE • Jefes de Producción: Juan Fernando Gutiérrez, Alberto Amaya • Asistente de Producción: Miguel Ángel Castillo • Guión: Gloria Triana • Dirección: Gloria Triana, Jorge Ruiz A. • Fotografía: Jorge Ruiz A. • Cámara: Jorge Cifuentes • Asistente de Cámara: Daniel Valencia • Foto Fija: Jorge Mario Múnera • Sonido: Gustavo de la Hoz • Montaje: Mady Samper • Asistente de Montaje: Gabriel González • Corte de Negativo: Emma Frade • Narración: Teresa Macía • Mezcla: Rafael Umaña • Laboratorios: Bacatá (Bogotá), Continental (Miami) • Sonido: C.P.A. (Bogotá) • Color, 16 mm., 25 min.

SINOPSIS: Filmado en Andagoya, Quibdó, Itsmína, Las Animas y Peradó (Chocó). Cuando la "Chocó Pacífico", compañía minera norteamericana, abandona las minas de oro, el Estado nacionaliza la producción convirtiendo a los obreros en socios de su propia quiebra. La película es un documento sobre los problemas sociales y económicos de los mineros de la región donde se incluyen algunas secuencias de la fiesta de la Virgen del Rosario, en la cual los cantos y danzas tienen un contenido de crítica y protesta social.

## "CANTOS EN LA MINA DE POLONIA ALEGRIA", 1983

Producción: Audiovisuales - FOCINE • Jefes de Producción: Juan Fernando Gutiérrez, Alberto Amaya • Guión: Gloria Triana • Dirección: Gloria Triana, Jorge Ruiz A. • Fotografía: Jorge Ruiz A. • Cámara: Jorge Cifuentes • Asistente de Cámara: Andrés Weisinger • Foto Fija: Jorge Mario Múnera • Sonido: Gustavo de la Hoz • Montaje: Paco González • Asistente de Montaje: Manuel López • Corte de Negativo: Emma Frade • Narración: Lucero Gómez • Rafael Umaña • Laboratorios: Colcine (Bogotá), Continental (Miami) • Sonido: C.P.A. (Bogotá) • Color 16 mm., 25 min.

SINOPSIS: Filmado en Guapí y Timbiquí (Cauca). Es un documento sobre el trabajo de los mineros que extraen oro del río Timbiquí, y sobre los obreros que los procesan en los talleres de Guapí. La película relaciona sus cantos y sus danzas con su vida cotidiana, su historia cultural y su organización social.

## "GAITAS Y TAMBORES DE SAN JACINTO", 1983

Guión y Dirección: Gloria Triana • Realización Cinematográfica: Jorge Cifuentes • Montaje: Mario Jiménez.

SINOPSIS: Las Gaitas son unas flautas indígenas que todavía conservan los Arhuacos de la Sierra Nevada y los Indígenas Cuna en San Jacinto, pueblo mestizo cercano a Cartagena. Los Gaiteros muestran en la película los procesos seguidos en la elaboración de los instrumentos, así como las distintas etapas en la evolución de la música de Gaita.

## "CUADRILLAS DE SAN MARTIN", 1983

Producción: Audiovisuales - FOCINE • Jefes de Producción: Juan Fernando Gutiérrez, Alberto Amaya • Guión: Gloria Triana • Dirección: Gloria Triana, Jorge Ruiz A. • Fotografía: Jorge Ruiz A. • Cámara: Jorge Cifuentes • Asistente de Cámara: Daniel Valencia • Sonido: Gustavo de la Hoz • Montaje: Paco González • Asistente de Montaje: Manuel López • Corte de Negativo: Emma Frade • Narración: Marianella Cabrera • Mezcla: Rafael Umaña • Laboratorios: Bacatá (Bogotá), Continental (Miami) • Color, 16 mm., 25 min.

SINOPSIS: Filmado en San Martín (Meta). "La Fiesta de las Cuadrillas" se celebra desde hace doscientos años en San Martín. Espectáculo ecuestre introducido por los misioneros durante la Colonia, rememora "Las Moriscadas" o actos sacramentales del medioevo español, adaptadas a las luchas coloniales del indígena americano.

## "CANTOS Y DANZAS DE VIDA Y MUERTE", 1983

Producción: Audiovisuales - FOCINE • Jefes de Producción: Juan Fernando Gutiérrez, Alberto Amaya • Asistente de Producción: Miguel Ángel Castillo • Guión: Gloria Triana • Dirección: Gloria Triana, Jorge Ruiz A. • Fotografía: Jorge Ruiz A. • Cámara: Jorge Cifuentes • Asistente de Cámara: Daniel Valencia • Foto Fija: Jorge Mario Múnera • Sonido: Gustavo de la Hoz • Montaje: Agustín Pinto • Asistente de Montaje: Andrés Upegui • Corte de Negativo: Emma Frade • Narración: Teresa Macía • Mezcla: Rafael Umaña • Color, 16 mm., 25 min.

SINOPSIS: Filmado en Itsmína, Andagoya, Quibdó y Bahía Solano (Chocó). En la cultura chococana la música y la danza derivan de una profunda relación entre la vida y la muerte. La película es un documento sobre los cantos y danzas de la muerte.

## "LA MARIMBA DE LOS ESPIRITUS", 1983

Producción: Audiovisuales - FOCINE • Jefes de Producción: Juan Fernando Gutiérrez, Alberto Amaya • Guión: Gloria Triana • Dirección: Gloria Triana, Jorge Ruiz A. • Fotografía: Jorge Ruiz A. • Cámara: Jorge Cifuentes • Asistente de Cámara: Andrés Weisinger • Foto Fija: Jorge Mario Múnera • Sonido: Gustavo de la Hoz • Montaje: Mady Samper • Asistente de Montaje: Gabriel González, Manuel López • Corte de Negativo: Emma Frade • Narración: Raúl Gutiérrez • Mezcla: Rafael Umaña • Color, 16 mm., 25 min. • Laboratorios: Colcine (Bogotá), Continental (Miami).

SINOPSIS: Es un documento sobre las técnicas de elaboración y ejecución de las marimbas, mostradas a través del testimonio de una familia que desde hace muchos años se dedica a ellas. El mito popular cuenta que la marimba no fue inventada por los hombres sino por los duendes dueños de los montes. Este mito sirve de base al título de la película.

## "LOS CINCO NEGRITOS", 1983

Producción: Audiovisuales - FOCINE • Jefes de Producción: Juan Fernando Gutiérrez, Alberto Amaya • Guión: Gloria Triana • Dirección: Gloria Triana, Jorge Ruiz A. • Fotografía: Jorge Ruiz A. • Cámara: Jorge Cifuentes • Asistente de Cámara: Andrés Weisinger • Foto Fija: Jorge Mario Múnera • Sonido: Gustavo de la Hoz • Montaje: Mario Jiménez • Asistente de Montaje: Manuel López • Corte de Negativo: Emma Frade • Narración: Marianella Cabrera • Color, 16 mm., 25 min. • Laboratorios: Colcine (Bogotá), Continental (Miami) • Sonido: C.P.A. (Bogotá).

SINOPSIS: Filmada en Santa Rosa de Saíja, Guapí y Timbiquí (Cauca). Es un documento sobre los ritos funerarios de estas comunidades descendientes de africanos que mezclan sus tradiciones ancestrales con la religión católica. La creencia de que un niño al morir se convierte en un ángel da origen a un rito funerario llamado "Chigualo" donde se involucran la danza, la música y el juego. Este rito se conserva y se transmite en forma de juegos y rondas infantiles en las escuelas.

## "FESTIVAL DEL RETORNO", 1983

Producción: Audiovisuales - FOCINE • Guión: Gloria Triana • Jefes de Producción: Juan Fernando Gutiérrez, Alberto Amaya • Dirección: Gloria Triana, Jorge Ruiz A. • Fotografía: Jorge Ruiz A. • Cámara: Jorge Cifuentes • Asistente de Cámara: Andrés Weisinger • Foto Fija: Jorge Mario Múnera • Sonido: Gustavo de la Hoz • Montaje: Paco González • Asistente de Montaje: Manuel López • Corte de Negativo: Emma Frade • Narración: Marianella Cabrera • Color, 16 mm., 25 min. • Laboratorios: Colcine (Bogotá), Continental (Miami) • Sonido: C.P.A. (Bogotá).

SINOPSIS: Filmada en Santa Rosa de Saíja (Cauca). Cada año, esta comunidad negra del Litoral Pacífico Colombiano celebra su fiesta patronal donde se celebran danzas y cantos rituales que provienen de la cultura africana ancestral. La fiesta filmada, tiene una particularidad porque ese año regresaron al pueblo muchos inmigrantes con el lema de "Retornar es volver a la tierra que nos vio nacer", situación que sugiere el título de la película.

## "ASI ES MI PUEBLO", 1983

Producción: Audiovisuales - FOCINE • Jefes de Producción: Alberto Amaya, Juan Fernando Gutiérrez • Asistente de Producción: Miguel Ángel Castillo • Guión: Gloria Triana • Dirección: Gloria Triana, Jorge Ruiz A. • Fotografía: Jorge Ruiz A. • Cámara: Jorge Cifuentes • Asistente de Cámara: Daniel Valencia • Foto Fija: Jorge Mario Múnera • Sonido: Gustavo de la Hoz • Montaje: Manuel Cabrera • Corte de Negativo: Emma Frade • Narración: Marianella Cabrera • Mezcla: Rafael Umaña • Laboratorios: Bacatá (Bogotá), Continental (Miami) • Sonido: C.P.A. Bogotá • Color, 16 mm., 25 min.

SINOPSIS: Filmada en Itsmína (Chocó). Es un documento sobre la fiesta de la Virgen de las Mercedes, patrona del pueblo. La fiesta se celebra anualmente durante nueve días en los cuales cada barrio tiene a su cargo la organización de un día de fiesta. Cada día comienza con la alborada, fiesta del amanecer, y termina con la verbena, al final de la noche. Las comparsas presentadas se emparentan por su forma con el teatro callejero. Esta fiesta filmada tiene una connotación especial porque fue prohibida por el obispo que celebraba sus treinta años de vicariato apostólico. La película muestra el enfrentamiento entre las festividades religiosas y profanas.

## "MOMPOX, EL OCASO DEL ORO Y DEL BARRO", 1983

Guión y Dirección: Gloria Triana • Realización Cinematográfica: Jorge Cifuentes • Montaje: Mario Jiménez.

SINOPSIS: *La película gira alrededor de tres elementos: La arquitectura de la ciudad, la orfebrería y la alfarería, todos ellos de tradición Hispánica. El tema se desarrolla a través de tres personajes: el orfebre, el alfarero y un poeta popular.*

## "ANOCHÉ ME SOÑÉ UN SUEÑO", 1983

Dirección: Gloria Triana, Jorge Ruiz A. • Producción: Audiovisuales - FOCINE • Jefes de Producción: Juan Fernando Gutiérrez, Alberto Amaya • Guión: Gloria Triana, Jorge Ruiz A. • Fotografía: Jorge Ruiz A. • Cámara: Jorge Cifuentes • Asistente de Cámara: Andrés Weisinger • Foto Fija: Jorge Mario Múnera • Sonido: Gustavo de la Hoz • Montaje: Paco González • Asistente de Montaje: Manuel López • Corte de Negativo: Emma Frade • Narración: Vicki Hernández • Mezcla: Rafael Umaña • Color, 16 mm., 25 min.

SINOPSIS: *Filmada en Guapí (Cauca). Es un documento sobre Benigna Solís una "Cantadora" de Guapí que regresa a su pueblo después de haber ganado un premio en un concurso folclórico en Bogotá y siente que se frustra su carrera artística. La película muestra a Benigna y a otros jóvenes que trabajan por la conservación y recuperación de sus tradiciones musicales.*

## "FAROTAS DE TALAIGUA", 1983

Guión y Dirección: Gloria Triana • Realización Cinematográfica: Jorge Cifuentes • Montaje: Mario González.

SINOPSIS: *Danza de carnaval, de origen colonial, de protesta contra la prostitución de las mujeres indígenas con los conquistadores españoles.*

## "SAN PACHO: UN SANTO BLANCO PARA UN PUEBLO NEGRO", 1983

Producción: Audiovisuales - FOCINE • Jefes de Producción: Juan Fernando Gutiérrez, Alberto Amaya • Asistente de Producción: Miguel Ángel Castillo • Guión: Gloria Triana • Dirección: Gloria Triana, Jorge Ruiz A. • Fotografía: Jorge Ruiz A. • Cámara: Jorge Cifuentes • Asistente de Cámara: Daniel Valencia • Foto Fija: Jorge Mario Múnera • Sonido: Gustavo de la Hoz • Montaje: Paco González • Asistente de Montaje: Manuel López • Corte de Negativo: Emma Frade • Narración: Vicki Hernández • Mezcla: Rafael Umaña • Laboratorios: Colcine (Bogotá), Continental (Miami) • Sonido: C.P.A. Bogotá • Color, 16 mm., 25 min.

SINOPSIS: *Filmado en Quibdó (Chocó). Cada año, este pueblo celebra las fiestas de "San Pacho", nombre que se le da a San Francisco, patrono del Chocó. Las carrozas, los disfraces y los cantos populares tienen un contenido de protesta y crítica social.*

## "SAN MARTÍN, TIERRA MADRE DE LEYENDA", 1983

Producción: FOCINE - Audiovisuales • Jefes de Producción: Alberto Amaya, Juan Fernando Gutiérrez • Guión: Gloria Triana • Dirección: Gloria Triana, Jorge Ruiz A. • Fotografía: Jorge Ruiz A. • Cámara: Jorge Cifuentes • Asistente de Cámara: Daniel Valencia • Foto Fija: Jorge Mario Múnera • Sonido: Gustavo de la Hoz • Montaje: Paco González • Asistente de Montaje: Manuel López • Corte de Negativo: Emma Frade • Narración: Marianella Cabrera • Mezcla: Rafael Umaña • Laboratorios: Bacatá (Bogotá), Continental (Miami) • Sonido: C.P.A. (Bogotá) • Color, 16 mm., 25 min.

SINOPSIS: *Filmada en San Martín (Meta). Durante las fiestas de San Martín se celebra un reinado anual donde las candidatas deben exhibir sus aptitudes de intérpretes de los diferentes instrumentos musicales de la región. La película es un documento sobre el concurso y sobre la comercialización de las fiestas populares por la industria del disco y del espectáculo.*

## "CARNAVAL DEL DIABLO", 1984

Producción: Audiovisuales - FOCINE • Jefe de Producción: Alberto Amaya • Guión: Gloria Triana • Dirección: Gloria Triana, Jorge Ruiz A. • Fotografía: Jorge Ruiz A. • Cámara: Mario González • Asistente de Cámara: Daniel Valencia • Iluminación: Ernesto Rodríguez • Sonido: Heriberto García • Montaje: Paco González • Asistentes de Montaje: Lucía Lozano y Andrés Agudelo • Narración: Julián Bueno • Corte de Negativo: Emma Frade • Mezcla: Rafael Umaña • Laboratorios: Bacatá (Bogotá), Continental (Miami) • Sonido: C.P.A. (Bogotá) • Color, 16 mm., 50 min.

SINOPSIS: *Filmada en Riosucio (Caldas). Esta ciudad celebra cada año una fiesta que la hace diferente a todas las del país, porque en ella se realiza el culto a un demonio bueno que se expresa en troupes y poesía popular donde se le venera.*

## "BIENVENIDO A LA VIEJA PROVIDENCIA", 1984

Producción: Audiovisuales - FOCINE • Jefes de Producción: Alberto Amaya, Juan Fernando Gutiérrez • Guión: Gloria Triana • Dirección: Gloria Triana, Jorge Ruiz A. • Asistente de Dirección: Carlos Franco • Fotografía: Jorge Ruiz A. • Cámara: Mario González • Asistente de Cámara: Isidro Niño • Iluminación: Ernesto Rodríguez • Foto Fija: Vicki Ospina • Sonido: Heriberto García • Montaje: Mady Samper • Asistente de Montaje: Gabriel González • Narración: Betty Sánchez • Mezcla: Rafael Umaña • Corte de Negativo: Emma Frade • Laboratorios: Bacatá (Bogotá), Continental (Miami) • Sonido: C.P.A. (Bogotá) • Color, 16 mm., 25 min.

SINOPSIS: *Filmado en la Isla de Providencia. Es un documento sobre los preparativos de las fiestas que se celebran cada año y sobre la fiesta misma.*

## "CANTOS, DANZAS Y RONDAS INFANTILES DE LA COSTA ATLÁNTICA Y PACÍFICA", 1984

Producción: Audiovisuales - FOCINE • Jefes de Producción: Juan Fernando Gutiérrez, Alberto Amaya • Asistente de Producción: Miguel Ángel Castillo • Guión: Gloria Triana • Dirección: Gloria Triana, Jorge Ruiz A. • Asistente de Dirección: Carlos Franco • Fotografía: Jorge Ruiz A. • Cámaras: Mario González, Jorge Cifuentes • Asistentes de Cámara: Isidro Niño, Daniel Valencia • Iluminación: Ernesto Rodríguez • Foto Fija: Jorge Mario Múnera, Vicki Ospina • Sonido: Gustavo de la Hoz, Heriberto García • Montaje: Paco González • Asistente de Montaje: Manuel López • Narración: Teresa Macía • Mezcla: Rafael Umaña • Corte de Negativo: Emma Frade • Laboratorios: Bacatá (Bogotá), Continental (Miami) • Color, 16 mm., 50 min.

SINOPSIS: *Filmado en Chocó, Cauca, Atlántico, San Andrés y Providencia. Es un documento sobre la cultura infantil expresada en cantos, rondas y juegos donde se mezclan elementos de los viejos romances españoles con la tradición africana.*

## "FARNOFELIA CURRAMBERA", 1984

Producción: Audiovisuales - FOCINE • Jefes de Producción: Juan Fernando Gutiérrez, Alberto Amaya • Guión: Gloria Triana • Dirección: Gloria Triana, Jorge Ruiz A. • Asistente de Dirección: Carlos Franco • Fotografía: Jorge Ruiz A. • Cámara: Mario González • Asistente de Cámara: Isidro Niño • Iluminación: Ernesto Rodríguez • Foto Fija: Vicki Ospina • Sonido: Heriberto García • Montaje: Paco González • Asistentes de Montaje: Daniel Valencia, Manuel López • Narración: Beatriz Manjarrés • Corte de Negativo: Emma Frade • Mezcla: Rafael Umaña • Laboratorios: Bacatá (Bogotá), Continental (Miami) • Sonido: C.P.A. (Bogotá) • Color, 17 mm., 75 min.

SINOPSIS: *Filmada en Barranquilla. Serie de tres películas sobre los carnavales que se celebran en esa ciudad desde hace siglo y medio. La primera parte muestra la preparación de disfraces, máscaras, carrozas y vestuarios en los barrios populares. La segunda y tercera partes muestran las fiestas callejeras, la historia de los carnavales, narrados por algunos testimonios y la terminación del carnaval el día del gran desfile.*

## "LO QUE NOS DEJO EL PASADO", 1984

Producción: Audiovisuales - FOCINE • Jefes de Producción: Juan Fernando Gutiérrez, Alberto Amaya • Guión: Gloria Triana • Dirección: Gloria Triana, Jorge Ruiz A. • Asistente de Dirección: Carlos Franco • Fotografía: Jorge Ruiz A. • Cámara: Mario González • Asistente de Cámara: Isidro Niño • Iluminación: Ernesto Rodríguez • Foto Fija: Vicki Ospina • Sonido: Heriberto García • Montaje: Mario Jiménez • Asistente de Montaje: Diego Ospina • Narración: Betty Sánchez • Corte de Negativo: Emma Frade • Mezcla: Rafael

Umaña • Laboratorios: Bacatá (Bogotá), Continental (Miami) • Sonido: C.P.A. Bogotá • Color, 16 mm., 25 min.

SINOPSIS: *Filmado en San Andrés. Cuando se estableció la economía de puerto libre, los habitantes de la isla, desplazados de sus tierras, se dedicaron a nuevas actividades. La película es un documento sobre el sincretismo entre las tradiciones nativas y las nuevas tradiciones asimiladas por la colonización cultural.*

## "DOS TRABAJOS Y UNA MISMA BÚSQIEDA", 1984

Producción: Audiovisuales - FOCINE • Jefe de Producción: Alberto Amaya • Guión: Gloria Triana • Dirección: Gloria Triana, Jorge Ruiz A. • Fotografía: Jorge Ruiz A. • Asistente de Cámara: Daniel Valencia • Iluminación: Ernesto Rodríguez • Sonido: Heriberto García • Montaje: Paco González • Asistente de Montaje: Lucía Lozano • Narración: Julián Bueno • Corte de Negativo: Emma Frade • Mezcla: Rafael Umaña • Laboratorios: Bacatá (Bogotá), Continental (Miami) • Sonido: C.P.A. (Bogotá) • Color, 16 mm., 25 min.

SINOPSIS: *Filmada en Riosucio (Caldas). Es un documento sobre un grupo de investigación de folklórico que se proyecta sobre las comunidades indígenas para la recuperación de su cultura.*

## "ANGÉLICA, LA PALENQUERA", 1984

Producción: Audiovisuales - FOCINE • Jefes de Producción: Juan Fernando Gutiérrez, Alberto Amaya • Guión: Gloria Triana • Dirección: Gloria Triana, Jorge Ruiz A. • Asistente de Dirección: Carlos Franco • Fotografía: Jorge Ruiz A. • Cámara: Mario González • Asistente de Cámara: Isidro Niño • Iluminación: Ernesto Rodríguez • Foto Fija: Vicki Ospina • Sonido: Heriberto García • Montaje: Mady Samper • Asistente de Montaje: Gabriel González • Chofre: Juan Manuel Palacio • Corte de Negativo: Emma Frade • Narración: Angélica Herrera • Mezcla: Manuel Navia • Laboratorios: Bacatá (Bogotá), Continental (Miami) • Sonido: C.P.A. (Bogotá) • Color, 16 mm., 25 min.

SINOPSIS: *San Basilio de Palenque es un pueblo fundado por esclavos cimarrones durante la Colonia, que conserva sus antiguas tradiciones africanas. La película habla de estas tradiciones a través del testimonio de Angélica, una bailarina de Palenque.*

## "BÚSCANDO EL CAMINO A...", 1984

Producción: Audiovisuales - FOCINE • Jefes de Producción: Alberto Amaya, Juan Fernando Gutiérrez • Guión: Gloria Triana • Dirección: Gloria Triana, Jorge Ruiz A. • Asistente de Dirección: Carlos Franco • Fotografía: Jorge Ruiz A. • Cámara: Mario González • Asistente de Cámara: Isidro Niño • Iluminación: Ernesto Rodríguez • Foto Fija: Vicki Ospina • Sonido: Heriberto García • Montaje: Mario Jiménez • Asistente de Montaje: Diego Ospina • Corte de Negativo: Emma Frade • Narración: Betty Sánchez • Mezcla: Rafael Umaña

• Laboratorios: Bacatá (Bogotá), Continental (Miami) • Color 16 mm., 25 min. • Sonido: C.P.A. (Bogotá).

**SINOPSIS:** Filmada en San Andrés. Es un documento sobre esta isla del Caribe colombiano que conserva su idioma, sus tradiciones musicales, religiosas, culinarias, a pesar de la colonización comercial y cultural a que ha sido sometida.

### "BLANQUITOS Y NEGRITOS EN CARNAVAL", 1984.

**Guión:** Gloria Triana • **Dirección:** Gloria Triana, Fernando Riaño • **Segunda Cámara:** Jorge Cifuentes • **Sonidista:** Gustavo de la Hoz • **Asistente de Cámara:** Daniel Valencia • **Foto Fija:** Jorge Mario Múnera • **Montaje:** Agustín Pinto • **Narración:** Vicki Hernández.

**SINOPSIS:** El Carnaval de Pasto que se lleva a cabo todos los años el 5 y 6 de Enero recuerda el permiso que en la Colonia se le concedió a los esclavos para expresarse con su música y tradiciones por un solo día. Se cuenta que esta fiesta se nació en honor de Melchor, el Rey Mago Negro; en este día los esclavos podían pintar de negro a sus amos.

### "DANZANTES DE MALES", 1984

**Guión:** Gloria Triana • **Dirección:** Gloria Triana, Fernando Riaño • **Segunda Cámara:** Jorge Cifuentes • **Sonidista:** Gustavo de la Hoz • **Asistente de Cámara:** Daniel Valencia • **Foto Fija:** Jorge Mario Múnera • **Montaje:** Agustín Pinto • **Narración:** Vicki Hernández.

**SINOPSIS:** Es la elaboración post-hispánica de una danza ritual precolombina que se integró a las festividades religiosas y se conserva en la fiesta patronal de San Bartolomé de Males en el Municipio de Córdoba (Nariño). Los danzantes bailan en el atrio de la Iglesia y en la procesión.

### "SER NAZARENO NO ES CUALQUIER COSA", 1985

**Producción:** Audiovisuales - FOCINE • **Jefe de Producción:** Alberto Amaya • **Guión:** Gloria Triana • **Dirección:** Gloria Triana, Jorge Ruiz A. • **Script:** Elena Valencia • **Fotografía:** Jorge Ruiz A. • **Cámaras:** Joaquín Valencia • **Asistente de Cámara:** Daniel Valencia • **Iluminación:** Miguel Bonilla • **Sonido:** Heriberto García • **Montaje:** Paco González • **Asistente de Montaje:** Lucía Lozano • **Foto Fija:** Cecilia Posada, Vicki Ospina • **Narración:** Teresa Macía • **Corte de Negativo:** Emma Frade • **Mezcla:** Rafael Umaña • **Laboratorios:** Bacatá (Bogotá), Continental (Miami) • **Sonido:** C.P.A. Bogotá • **Color,** 16 mm., 50 min.

**SINOPSIS:** Filmado en Mompox. Es un documento sobre la Semana Santa en esa ciudad y sobre las tradiciones de "Andas" o promesas que los habitantes hacen al nazareno a cambio de milagros. Agricultores, albañiles, ganaderos pobres, que conforman la "Cofradía de los Nazarenos", cargan anualmente en andas los santos que exhiben en las procesiones.

### "LOS SABORES DE MI PORRO", 1985

**Producción:** Audiovisuales - FOCINE • **Jefe de Producción:** Alberto Amaya • **Guión:** Gloria Triana • **Dirección:** Gloria Triana, Jorge Ruiz A. • **Fotografía:** Jorge Ruiz A. • **Cámara:** Joaquín Villegas • **Asistentes de Cámara:** Isidro Niño, Daniel Valencia • **Iluminación:** Miguel Bonilla • **Sonido:** Heriberto García • **Montaje:** Paco González • **Asistentes de Montaje:** Lucía Lozano, Elena Valencia • **Corte de Negativo:** Emma Frade • **Narración:** "Compae" Goyo • **Foto Fija:** Vicki Ospina • **Mezcla:** Rafael Umaña • **Laboratorios:** Bacatá (Bogotá), Continental (Miami) • **Color,** 16 mm., 75 min.

**SINOPSIS:** Filmado en San Pelayo y Ciénaga de Oro (Córdoba). Es un documento sobre las fiestas tradicionales de San Pelayo donde se reúnen intérpretes del Porro. El personaje central es el "Compae" Goyo, poeta y músico local quien analiza las raíces del porro contemporáneo. La película termina con una secuencia sobre el homenaje que anualmente se rinde en el festival a los músicos muertos.

### "EL MILAGRO Y LAS CARGAS", 1985

**Producción:** Audiovisuales - FOCINE • **Jefe de Producción:** Alberto Amaya • **Guión:** Gloria Triana • **Dirección:** Gloria Triana, Jorge Ruiz A. • **Fotografía:** Jorge Ruiz A. • **Cámara:** Jaime Bonilla • **Asistente de Cámara:** Daniel Valencia • **Iluminación:** Miguel Bonilla • **Foto Fija:** Vicki Ospina • **Sonido:** Heriberto García • **Montaje:** Gabriel González y Enrique Pulecio • **Narración:** Ciro Quiroz • **Corte de Negativo:** Emma Frade • **Mezcla:** Rafael Umaña • **Color,** 16 mm., 25 min.

**SINOPSIS:** Filmado en Valledupar. Es un documento sobre la fiesta de la Virgen del Rosario que se celebra desde hace tres siglos, en la cual los miembros de su cofradía, se visten de indígenas y asisten a una misa donde dialogan a través de cantos y rezos con ella. En las tardes realizan obras de teatro donde recuerdan los ancestros de los Tupes y los Chimilias.

### "LOS ÚLTIMOS JUGLARES Y EL NUEVO REY", 1985

**Producción:** Audiovisuales - FOCINE • **Jefe de Producción:** Alberto Amaya • **Guión:** Gloria Triana • **Dirección:** Gloria Triana, Jorge Ruiz A. • **Fotografía:** Jorge Ruiz A. • **Cámara:** Jimmy Bonilla • **Asistente de Cámara:** Daniel Valencia • **Iluminación:** Miguel Bonilla • **Sonido:** Heriberto García • **Montaje:** Agustín Pinto • **Asistente de Montaje:** Manuel López • **Narración:** Ciro Quiroz • **Corte de Negativo:** Emma Frade • **Mezcla:** Rafael Umaña • **Laboratorios:** Bacatá (Bogotá), Continental (Miami) • **Sonido:** C.P.A. (Bogotá) • **Color,** 16 mm., 75 min.

**SINOPSIS:** Filmada en El Paso, San Diego y Valledupar (Cesar). Documento sobre el Festival Vallenato donde se muestra la evolución de la música de acordeón y los cantos tamboreros a través de los intérpretes más representativos.

La película incluye una secuencia sobre Egidio Cuadrado, coronado "Rey Vallenato" en el año 85; y "La Diosa Coronada" de Leandro Díaz, donde una estrofa aparece como epigrafe de Gabriel García Márquez en su libro "El Amor en los Tiempos del Cólera".

### "CERRO NARIZ: LA ALDEA PROSCRITA", 1985

**Producción:** Audiovisuales - FOCINE • **Jefe de Producción:** Alberto Amaya • **Guión:** Gloria Triana • **Dirección:** Gloria Triana, Jorge Ruiz A. • **Fotografía:** Jorge Ruiz A. • **Cámara:** Joaquín Villegas • **Asistente de Cámara:** Daniel Valencia • **Sonido:** Heriberto García • **Montaje:** Mady Samper • **Narración:** Raúl Gutiérrez • **Corte de Negativo:** Emma Frade • **Mezcla:** Rafael Umaña • **Laboratorios:** Bacatá (Bogotá), Continental (Miami) • **Sonido C.P.A. (Bogotá)** • **Color,** 16 mm., 25 min.

**SINOPSIS:** Filmado en Guainía, en las aldeas del Remanso y Cerro Nariz. Es un documento sobre los mitos Puinabes; la realización de la Fiesta de la Chicha enfrentada con las expresiones de la religión evangélica.

### "DIABLOS Y CUCAMBAS DE GUAMAL", 1986

**Producción:** Audiovisuales - FOCINE • **Guión:** Gloria Triana • **Dirección:** Gloria Triana • **Producción:** Alberto Amaya • **Dirección de Fotografía:** Jorge Ruiz A. • **Segunda Cámara:** Carlos Congote • **Asistente de Dirección:** Miguel A. Castillo • **Narración:** Teresa Macía • **Montaje:** Mady Samper • **Foto Fija:** Carlos Congote • **Luminotécnico:** Miguel Bonilla • **Corte de Negativo:** Emma Frade • **Mezcla:** Rafael Umaña.

**SINOPSIS:** En la edad media española se realizaban diabladas y autos sacramentales en las festividades de Corpus Christi; esta costumbre fue transplantada a América y en la Costa Atlántica existen muchas poblaciones donde se realizan danzas de diablos en las procesiones.

### "PILANDERAS, FAROTAS Y TAMBORAS", 1986

**Producción:** Audiovisuales - FOCINE • **Guión:** Gloria Triana • **Producción:** Alberto Amaya • **Dirección:** Gloria Triana • **Dirección de Fotografía:** Jorge Ruiz A. • **Segunda Cámara:** Carlos Congote • **Asistente de Dirección:** Miguel Angel Castillo • **Narración:** Teresa Macía • **Montaje:** Mady Samper • **Foto Fija:** Carlos Congote • **Luminotécnico:** Miguel Bonilla • **Corte de Negativo:** Emma Frade • **Mezcla:** Rafael Umaña.

**SINOPSIS:** San Martín de Loba, pueblo de la depresión momposina, conserva antiguas tradiciones y danzas que se realizan en las distintas épocas de su ciclo festivo anual.

### "EL CRISTO NEGRO DE TADO", 1986

**Producción:** Audiovisuales - FOCINE • **Guión:** Gloria Triana, Winston Cuesta • **Producción:** Patricia Posada • **Post-producción:** Alberto Amaya • **Dirección:** Gloria Triana, Jorge Ruiz A. • **Fotografía:** Jorge Ruiz A. • **Segunda Cámara:** Joaquín Villegas • **Asistente de Direc-**

**ción:** Miguel Angel Castillo • **Narración:** Miguel Angel Castillo • **Montaje:** Paco González • **Asistente de Montaje:** Lucía Lozano • **Asistente de Cámara:** Daniel Valencia • **Luminotécnico:** Miguel Bonilla • **Corte de Negativo:** Emma Frade • **Mezcla:** Rafael Umaña.

**SINOPSIS:** El grupo de jóvenes del Teatro Parroquial escriben y mientan dramatizan la vida, pasión y muerte de Jesucristo.

### "UNA ESCUELA, UNA LUCHA, UNA VIDA", 1986

**Producción:** Audiovisuales - FOCINE • **Guión:** Gloria Triana • **Dirección:** Gloria Triana • **Producción:** Alberto Amaya • **Dirección de Fotografía:** Jorge Ruiz A. • **Segunda Cámara:** Fernando Riaño • **Asistente de Dirección:** Miguel A. Castillo • **Narración:** Gloria Triana • **Montaje:** Paco González • **Asistente de Montaje:** Rosario Vásquez • **Foto Fija:** Vicki Ospina • **Luminotécnico:** Miguel Bonilla • **Corte de Negativo:** Emma Frade • **Mezcla:** Rafael Umaña.

**SINOPSIS:** Carlos Franco es un coreógrafo barranquillero que dirige una Escuela de Danzas y un grupo folklórico que proyecta las tradiciones de música y danza de la región. La película muestra el proceso de los montajes desde la investigación en las fuentes hasta la presentación en el escenario.

### "CUMBIA SOBRE EL RIO", 1986

**Producción:** Audiovisuales - FOCINE • **Guión:** Gloria Triana • **Producción:** Alberto Amaya • **Dirección:** Gloria Triana • **Dirección de Fotografía:** Jorge Ruiz A. • **Asistente de Dirección:** Miguel Angel Castillo • **Segunda Cámara:** Carlos Congote • **Narración:** Carmenza Gómez • **Montaje:** Paco González • **Asistente de Montaje:** Lucía Lozano • **Asistente de Cámara:** Daniel Valencia • **Foto Fija:** Carlos Congote, Vicki Ospina • **Luminotécnico:** Miguel Bonilla • **Corte Negativo:** Emma Frade • **Mezcla:** Rafael Umaña.

**SINOPSIS:** Desde hace más de una década, el pueblo de El Banco (Magdalena) realiza un festival en el que las parejas bailadoras de cumbia concursan ante un jurado en una tarima sobre el río. Esta película es un reportaje sobre este evento.

### "PEDRO FLOREZ, LLANERO MÚSICO Y GUERRILLERO", 1986

**Producción:** Audiovisuales - FOCINE • **Guión:** Gloria Triana, Carlos Rojas • **Producción:** Miguel Bonilla • **Post-Producción:** Alberto Amaya • **Dirección:** Gloria Triana • **Dirección de Fotografía:** Jorge Ruiz A. • **Asistente de Cámara:** Daniel Valencia • **Luminotécnico:** Miguel Bonilla • **Narración:** Pedro Florez • **Script:** María Elvira Talero • **Corte de Negativo:** Emma Frade • **Mezcla:** Rafael Umaña • **Foto Fija:** Vicki Ospina.

**SINOPSIS:** Es la historia de un guerrillero de los años 50 perteneciente al grupo de Guadalupe Salcedo, historia en la cual el canto y la música están asociados a la religión, al trabajo, a la vida y a la guerra.

# PROGRAMACION

## Viernes 12 de Junio

- 3 P.M. "ANOCHÉ ME SOÑÉ UN SUEÑO", 1983 (25 min.)  
"LA MINERÍA DEL HAMBRE", 1983 (25 min.)  
"ANGÉLICA, LA PALENQUERA", 1984 (25 min.)
- 5 P.M. "EL CRISTO NEGRO DE TADO", 1986 (25 min.)  
"LOS SABORES DE MI PORRO", 1985 (75 min.)
- 7 P.M. "PEDRO FLOREZ, LLANERO, MÚSICO Y GUERRILLERO",  
1986 (50 min.)  
Foro con la realizadora Gloria Triana

## Sábado 13 de Junio

- 3 P.M. "CUMBIA SOBRE EL RÍO", 1986 (25 min.)  
"PILANDERAS, FAROTAS Y TAMBORAS", 1986 (25 min.)
- 5 P.M. "CERRO NARIZ, LA ALDEA PROSCRITA", 1984 (50 min.)  
"UNA ESCUELA, UNA LUCHA, UNA VIDA", 1986 (50 min.)
- 7 y 9 P.M. "PEDRO FLOREZ, LLANERO, MÚSICO Y GUERRILLERO",  
1986 (50 min.)

**Esto es lo que estamos haciendo en**

# FOCINE

**Por el cine colombiano:**

---

PRODUCIMOS largo y medimetrajés 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