

valle de pelicula

3

RETROSPECTIVA DEL
AUDIOVISUAL VALLECAUCANO



lisandro duque

julio 12/07: los niños invisibles

julio 19/07: milagro en roma

julio 26/07: visa usa

agosto 2/07: el escarabajo

7:00 pm entrada libre

lugar a dudas
calle 15nte # 8n - 41 tel: 668 2335
lugaradudas@uniweb.net.co
www.lugaradudas.org
cali, colombia 2007



Lisandro Duque Naranjo nace en Sevilla, Departamento del Valle, Colombia, el 30 de octubre de 1943. En 1.969 entra a cursar estudios de Antropología en la Universidad Nacional de Colombia. Desde 1970 ejerce la crítica cinematográfica en el diario El Espectador. En 1973 escribe el guión del cortometraje **Yo pedaleo, tú pedaleas**, de Alberto Giraldo Castro. A partir de 1974 se inicia como guionista y realizador de cortometrajes, documentales y largometrajes de ficción para cine y televisión. En 1975 es asistente de dirección del cortometraje de Fernando Laverde **La Chamba**. En 1976 dicta la cátedra de Historia del Cine en las universidades Jorge Tadeo Lozano y Gran Colombia. Integra la junta directiva de la Asociación de Cinematografistas Colombianos (ACCO). En 1982 escribe y dirige el largometraje **El escarabajo**, que obtiene el premio al Mejor Guión, a la Mejor Dirección y a la Mejor Película en el Festival Nacional de Bogotá en 1984. En 1985 escribe y dirige el largometraje **Visa USA**, con el cual gana el Gran Premio en el Festival Internacional de Cine de Cartagena de 1986. En 1987 escribe, junto con Gabriel García Márquez, el guión de la película **Milagro en Roma**, adaptación de “La larga vida feliz de Margarito Duarte”. El mismo año dirige la película basada en este guión y producida por Televisión Española dentro de la serie “Amores Difíciles”. Esta película ha obtenido los siguientes galardones: mejor guión en el Festival Internacional de Montecarlo, 1989 y mejor película en el Encuentro de Televisión Europeas de Reims, 1990.

En 1990 escribe y dirige para RCN TV, la adaptación a televisión de **La Vorágine**, de José Eustasio Rivera. Esta obra terminó de finalista en el Festival mundial de TV de Nueva York, en 1991. En 1994 funda la programadora de Televisión UNTV para la Universidad Nacional y dirige los programas **Huso de razón** e **Historia Debida**, antes de irse para Cuba a dirigir la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de Los Baños, función que desempeña hasta 1.996. En 1997, obtiene el primer premio de guión argumental del Ministerio de la Cultura, con el guión **Los Niños invisibles**, película que obtiene el premio a la mejor película colombiana en el XVIII Festival de Cine de Bogotá; premio especial del jurado en el VI Festival Internacional de Cine para la Infancia en Montreal (2001); premio del público y de la crítica en el festival Iberoamericano de Toronto, Canadá (2001); primer premio a la mejor película colombiana en el Festival de Cartagena (2002); primer premio en el Festival Iberoamericano Cine de San Juan de Puerto Rico (2002); premio al mejor guión en el Festival de Cine para la Infancia de Olimpia, Grecia (2002); primer premio del jurado y del público en el Festival Iberoamericano de Madrid, “Chimenea de Villaverde” (2003); premio a la mejor película colombiana de los últimos tres años (2001 a 2003) por elección de los estudiantes de cine, televisión y comunicaciones de 30 universidades. En el 2.001 su columna “Lo divino y lo humano” de El Espectador obtiene el premio Simón Bolívar a la mejor columna de opinión. Ese mismo año es invitado

por el Departamento de Lenguas Romances de la Universidad de Harvard, en Boston, a dictar una conferencia sobre el tema “Cine y Literatura”. En el 2003, su proyecto de largometraje **Los Actores del Conflicto** gana el concurso Opera Mayor del Ministerio de Cultura y la beca internacional Ibermedia de Producción. En el 2004, funda y dirige el programa **Administrando Justicia**, para las Cortes Constitucional, Suprema de Justicia, Consejo de Estado y Consejo Superior de la Judicatura; una Producción de Audiovisuales. En el 2004, dirige su quinto largometraje, con guión de su autoría: **Los Actores del Conflicto**, película que se estrenará el mes de noviembre de 2007. Durante su trayectoria ha sido miembro del jurado de muchos festivales y concursos en varias partes del mundo occidental y actualmente hace parte del grupo de profesores del postgrado en Guión de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional, sede Bogotá, y es miembro del Comité de Cineastas de América Latina, Miembro Fundador del Consejo Directivo de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano y del Consejo de Dirección de la Escuela de San Antonio de Los Baños, Cuba.

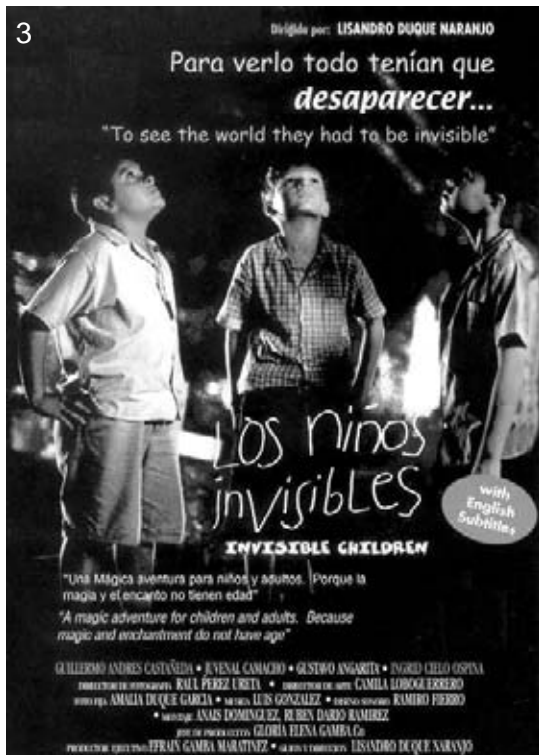
Entrevista con Lisandro Duque

Víctor Fowler Calzada: ¿Cómo se vincula Lisandro Duque a la realización fílmica?

Lisandro Duque: Pues tiene algo de casual, soy de un pueblo pequeño del Valle del Cauca, en Colombia, llamado Sevilla, y a los 17 años tenía un programa de radio donde el artículo que más me interesaba escribir siempre era sobre la película que se estrenaba los jueves en el Teatro Municipal. No puedo atribuir a un exceso de casualidad el hecho de que años después haya terminado escribiendo crítica cinematográfica para un periódico de Bogotá, mientras cursaba mis estudios universitarios. Cuando entro a estudiar Antropología, en 1969, dirijo el Cine Club “Ocho y medio” de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional y me comprometo cada semana a exhibir una película en 16 mm. Procuraba que fuesen las películas que se conseguían por fuera de la circulación comercial, clásicos del cine.

Entre el 69 y el 73 la Universidad Nacional, como el resto de las universidades, me atrevo a decir que no sólo de Colombia, sino del mundo, estaba en un momento en el que la discusión sobre cine, literatura, pintura, teatro, se volcaba siempre a la discusión política. Es un contexto que recibe todo el fervor de la revolución cultural China, de las propuestas de Mao Tse Tung, un momento en el que se apodera de la discusión estética el hecho insurreccional. No podría descalificar la época, porque soy un producto de ella, pero siento que había un toque demencial en la forma como se le atribuía a la política la causalidad de todo: no se le daban opciones, oportunidades, al hecho artístico de discutirse sin hacerlo desde un parámetro estrictamente político.

Recuerdo que los foros sobre las películas siempre estaban volcados a la exigencia del compromiso político; había una valoración extra cinematográfica, a veces anti cinematográfica, extra artística, para discutir de teatro, literatura, etcétera. Y como crítico de cine del periódico El Espectador hacía una lectura sobre el argumento de la película, para más bien montar una especie de discurso literario



y político a propósito de ella. No desprecio los comentarios, ni las crónicas que escribí por entonces, pero aunque ignoraba el lenguaje cinematográfico, los componentes estéticos o específicamente técnicos de las películas, el discurso político no me dominaba tanto como para perder matices de tipo estético, así como otros contenidos en el interior de esas películas: algo había en mí que me salvaba de una lectura excesivamente mecánica, excesivamente exigente del compromiso político. En el año 73 se inicia en Colombia, producto de una norma proteccionista de cine, un auspicio estatal del cortometraje de 15 minutos; el gobierno impone la norma de que, junto con toda película de largometraje extranjera, debe exhibirse un cortometraje hecho en Colombia.

Se produjo una demanda súbita de aproximadamente 50 a 70 cortometrajes por año y no había muchos directores de cine, graduados en escuelas de cine. Entonces los productores tuvieron que reclutar personal de emergencia, procedentes de actividades y de disciplinas paracinematográficas: empezó a volcarse mucha gente del mundo de los comerciales, de la televisión, del periodismo televisivo, de la literatura, de la pintura. Yo caí en esa redada en la que se buscaban cineastas hasta debajo de las piedras. Diría que los documentales de esos años en su gran mayoría se sentían como tributarios del periodismo de denuncia; aún así, creo que en mis primeros documentales logré involucrar algunos elementos que no eran estrictamente políticos, alguna singularidad en mi mirada me salvaba de ser un activista político plenamente en el cine. Había un componente de humor que salvaba esas películas más de su amateurismo y permitía que la gente fuera generosa e indulgente con su factura técnica. Hice una película de cortometraje sobre el transporte urbano, que se llama **Favor, correrse atrás** que era una denuncia contra el sistema de contratación de choferes para el servicio público de transporte; otra que se llama **No se admiten patos**, que es una tomadura de pelo sobre la presencia de norteamericanos en Viet Nam y está influida por la lectura crítica que Mattelard y Ariel Dorfman hacen de todo el fenómeno del Pato Donald en su libro "Para leer al Pato Donald".



Yo estaba en una situación muy difícil porque me tocaba aprender sobre la marcha y el estar metido ya en el trabajo de dirección, de guión, en fin, me condujo a sentir la necesidad de aprender el lenguaje. Aprendí cometiendo errores en la construcción de las películas, haciendo películas de factura muy ingenua. Mis maestros, diría yo, fueron los técnicos; al mismo tiempo, el enfrentar las dificultades de los rodajes y las ediciones, cuando uno había cometido un error de sintaxis en el rodaje y a la hora de editar esto no articulaba, ver que no era fácil pegar un plano con el siguiente, me fue dando una sensibilidad muy particular como espectador cinematográfico; ya no veía las películas con la misma inocencia del espectador cándido, ahora las miraba como tratando de identificar la elaboración, tratando de adivinar qué lente había utilizado el director para esa escena, tratando de desentrañar de qué forma se había logrado hacer un efecto en el transcurso del rodaje. El cine dejó de ser para mí un entretenimiento y se me volvió un placer doble porque, además del entretenimiento, disfrutaba mi aprendizaje con las películas de los demás, fuese gente de mi propio país o no.

V.F.: ¿Cómo consiguió dominar las herramientas de la realización y puesta en escena?

L.D.: Mi país no tiene gran tradición dramática, en hechura de guiones menos; cuando empiezo a interesarme en el proyecto para hacer mi primer largometraje de ficción (la historia de un ciclista en un pueblo de provincia que comete un robo en una sala de cine, para comprar una bicicleta y poder seguir compitiendo), tuve la prudencia de ser humilde y sospechar que tras del guión existía una técnica. Empecé a buscar libros y encontré uno que para mí ha sido básico y por el que siento un enorme agradecimiento: “Reflexiones de un cineasta”, de Eisenstein. Ahí hace sus reflexiones sobre el color, sobre el sonido, sobre el montaje, sobre la construcción de significados en el cine y sobre todo uno de sus ensayos, que se llama “La estructura de **El acorazado Potemkin**”, me fue de enorme utilidad: como una especie de técnica preliminar para lanzarme, ya con menos temor, a la escritura del guión. Pese a que tenía la historia en la cabeza, en borrador, me faltaba familiaridad con esa metodología de hechura de un guión y repito que no quería improvisar, además de que tenía un enorme miedo al fracaso por tratarse de mi primer largometraje.

Colombia, a fines de los años 70 y comienzo de los 80, era un país en cuyas librerías no existía un gran mercado de libros especializados en lenguaje cinematográfico y casi podría decir que cuando conseguí el libro de Eisenstein, en 1980, era poco menos que el único título semejante que se conseguía en librerías; había tal precariedad bibliográfica que me atrevo a decir que a mi generación de cineastas le toca improvisar, apoyarse mucho en sus propias curiosidades para lograr granjearse una formación en esas artes de la dramaturgia, de las escrituras del guión. Esa primera película fue una locura porque, inexpertos también los colombianos en las técnicas de producción, intenté hacerla de 90 minutos, en un rodaje de cinco semanas y con un guión que tenía como 160 páginas. ¡Una locura! Las jornadas de trabajo fueron tan intensas que estaban entre las 15 y 18 horas diarias, no se dormía, no había tiempo de almorzar ni de comer. Cuando veo que esa película logró salir

medianamente ilesa de ese proceso de producción me abrumo y me parece que es un producto singular, extraño; tiene deficiencias enormes y de toda índole: de factura técnica, de sonido, de puesta en escena, de manejo de actores, de todo, pero en ese proceso de decantación, en medio de las adversidades de producción, es una película que en últimas sale bien librada si se tienen en cuenta tantas dificultades.

Paradójicamente, o por lógica, albergo el sueño de que la formación audiovisual sea más rigurosa entre quienes entran a estudiar cine, porque eso ahorra a los estudiantes los padecimientos de su ignorancia, ya en plena etapa de formación profesional, de prueba profesional. Cuando en 1982 concluyo **El Escarabajo**, tuve la oportunidad de editarla en México con un editor muy experimentado: Carlos Savaje, editor de la mayoría de las películas de Buñuel en su etapa mexicana, un maestro para mí en eso del montaje. Recuerdo que cada vez que yo hacía una propuesta en la moviola que consideraba poco pertinente me decía: “Mira,



ahí donde tú estás sentado estuvo Luis Buñuel, de manera que tratamos las cosas de esta otra forma”. Indirectamente me beneficiaba con una herencia de ese hombre al que yo admiro profundamente que es Luis Buñuel.

Mis trabajos posteriores fueron menos angustiantes, y hoy los productos colombianos tienen un acabado más competente, son más competitivos, se advierte cierta destreza en la maduración, y desarrollos posteriores, cosa que, en mi caso, sucede en la televisión. Entre 1989 y 1994 hice dos series de televisión más o menos extensas: **La vorágine**, de la que yo mismo escribí la adaptación e hice la dirección, con 12 horas de televisión y **María**, cuyo guión es de García Márquez. También hice otras cosas de televisión, series pequeñas, 20 capítulos por acá de media hora, 30 por allá de otra cosa. Ya la gramática, la sintaxis audiovisual, no resultaba tan misteriosa o tan inaccesible como la veía en mis comienzos.

V. F.: Me interesa esa idea de un muchacho en un lugar de provincia... ¿Cómo descubre el cine, o qué era el cine en ese lugar, donde supongo que no habría ni siquiera demasiado cines a los que ir?

L.D.: En mi pueblo, Sevilla, había dos salas de cine, el Teatro Alcázar y el Teatro Real; el Teatro Alcázar se especializaba en cine mexicano, películas de mariachis, y el Teatro Real era la sala de cine norteamericano; el cine definitivamente era el espectáculo popular por excelencia, el más atractivo.

En el transcurso de la semana, en el colegio donde cursaba la primaria y el bachillerato, uno esperaba excitadísimo que llegara el sábado y el domingo, que eran los días en que nos dejaban ir al cine infantil, a películas de aventuras. Recuerdo una que me impresionó mucho, me sigue impresionando y me sigue arrancando lágrimas, y que aún veo cada cierto tiempo como quien asiste a una liturgia muy respetuosa: **Shane, el desconocido**, de George Stevens.





sus hijos fuera un político exitoso y estimulaba esa vocación regalándonos libros en los cumpleaños, las primeras comuniones, los diciembres; recuerdo que en 1953, cuando yo era un pelado de nueve años, me regaló de aguinaldo una suscripción a la Revista “Life”, a mis otros hermanos les regalaba una suscripción por dos años a la Revista “Selecciones”, a la Enciclopedia Tor, unos libros rústicos que llegaban cada dos meses a la casa y que eran “La Ilíada”, “La Eneida”, etc. Estoy hablando de una época en que la televisión no existía; la televisión nace en Colombia en 1954, pero de ocho o nueve años ya leía “Selecciones”, esas columnas frívolas que se llamaban “La risa, remedio infalible”, “Un personaje inolvidable”.

El cine negro, con Humphrey Bogart, las de Michael Curtiz, las de Tarzán, constituyeron el plato fuerte semanal a lo largo de toda mi infancia y obviamente estaba el cine mexicano. Del cine mexicano recuerdo que ofrecía una seducción enorme porque era cantado y hablado en español; podría repetir canciones enteras de Jorge Negrete y Pedro Infante, porque las aprendí en las películas y eso tenía mucho que ver además con el ambiente sonoro de mi pueblo, ya que lo que oías en el cine era lo que sonaba en las cantinas, en las tiendas. En la actualidad uno dice que era una alternativa cultural, pero en ese momento uno veía la relación entre la vida y el cine a través del cine mexicano, en tanto el cine norteamericano era una dimensión de la fantasía completamente distinta, también fascinante, pero distinta.

V.F.: ¿Es que no existía el cine colombiano?

L.D.: No existía el cine colombiano, y en cuanto al cine latinoamericano no se sentía mucho su presencia tampoco, uno no le daba categoría de cine latinoamericano al cine mexicano, uno no podía pensar en esos términos, aunque en cierta medida lo era, era la alternativa, pero eso es una reflexión que uno hace ahora. Dado que ni cruzaba por la cabeza la eventualidad de llegar alguna vez a dirigir algo o escribir algo para cine, uno se resignaba a ese oficio parásito y menor de crítica cinematográfica como forma de estar enganchado con lo filmico. Mi padre soñaba con que alguno de

Después, cuando ya existió la televisión en Colombia, en mi casa no había; entre el 54 y el 60 ó 62 la tenencia de un aparato de televisión era un lujo. Eran muy poquitas las familias del pueblo que tenían televisor, nevera, hasta el punto de que los que tenían nevera la consideraban un artículo tan exquisito y suntuario que la ponían en la sala. No pretendo ponerme como modelo, pero como en la casa no había televisión uno leía mucho y es que el peor enemigo de la lectura es la televisión; creo pertenecer a una generación que se salvó de perder mucho de su tiempo libre viendo televisión, me salvó que en mi casa no hubiera televisión en esa época. Pienso que, como se colige de la visión del mundo que tienen los hombres de hoy, es más evidente el altísimo grado de influencia que la televisión ha jugado en su formación estética, en la elaboración de sus gustos. Ese no fue mi caso, pero no por ello me voy a considerar un naufrago de esta época de la hegemonía audiovisual, en absoluto.

V. F.: Me resulta extraño que hasta ahora no le he escuchado hablar de teatro. ¿No formó parte éste de sus lecturas de juventud?

L.D.: Sí. Por ejemplo, monté en mi pueblo obras de teatro que escribía yo mismo. Siempre me ha gustado el espectáculo y el entretenimiento, pero nunca tuve el coraje de meterme de corazón a la puesta en escena de una gran obra teatral, jamás. Obras para dos o tres actores que tenían un airecillo de sainete, con una u otra pretensión trascendental,

Milagro en Roma



reflexiva, pero no son trabajos de mucha significación. En tres ó cuatro oportunidades monté lo que se llamaba Revistas Musicales y hacía las ventas, convocaba público, yo mismo era el empresario, imprimía la boletería y la vendía, dirigía los actores y escribía las obras. A veces hacía de portero y recibía las boletas, contrataba a los músicos, hacía afiches, copias, por ejemplo, de secuencias de humor que yo mismo representaba. Siempre me sedujo mucho, pero nunca... recitales poéticos también montaba, donde llegaban empresarios y poetas, convocaba a otros poetas, siempre fui un animador cultural; organicé exposiciones pictóricas de pintores del pueblo.

V.F.: ¿Cuál fue la influencia de esas películas mexicanas de su infancia en su cine?

L.D.: Es la primera vez en mi vida que me veo forzado a reflexionar sobre el cine mexicano. Apenas ahora hago conciencia de que lo que me seducía del cine mexicano era que ahí veía a los cantantes cuyo rostro no conocía, pero que sonaban mucho en las pianolas del pueblo. Fue la primera vez que el cine me devolvía algo parecido a lo mío; por eso

pienso que el cine mexicano ha sido muy importante en la formación de la sensibilidad de los latinoamericanos. Recuerdo cómo en 1978, 79, entre las últimas veces que fui al cine de mi pueblo, vi una película que para mí fue una revelación, que me tumbó del caballo. Era una película argentina llamada **Pajarito Gómez**. Hace poco supe que esa película era de Raimundo Galwser, argentino; ella me abrió a un orden de relaciones con el cine más elaborado, porque era una película como para mi clase.

El cine mexicano me daba un grado de identificación con el entorno, porque el mío era un pueblo muy campesino, así que se parecía a lo que me rodeaba, pero no a lo que yo era, porque yo no era ni cantante, ni mariachi, ni borrachín. Ese cine mexicano, ahora estoy pensándolo bien, expresaba muy bien el universo del campesinado y yo no era campesino. Había otras películas que no eran de mariachis sino de la alta burguesía, donde Arturo de Córdova hacía el papel de un médico. Recuerdo una de esas, llamada **La Herida luminosa**, donde él está haciendo una operación de corazón y de pronto suena una canción de Toña La Negra “este amor salvaje me causará la muerte”; ese ya era el otro extremo del cine acartonado, siempre manejando situaciones límites y muy estereotipadas. En cambio, **Pajarito Gómez** fue mi primera película latinoamericana propiamente dicha y para mí fue una revelación, me emocionó mucho, me hacía sentir la posibilidad de hacer cine. El otro no, el de charros no me seducía para hacerlo como un proyecto personal, no me emocionaba nada, aunque disfrutaba oyendo las canciones.

El cine neorrealista y el cine político italiano comencé a verlo en Bogotá cuando era estudiante universitario; ya yo estaba ligado a los medios teatrales, intelectuales, juveniles, así que fue distinta la relación: más sofisticada, más compleja. Pienso que si el neorrealismo, las películas de Vittorio De Sica hubieran llegado al pueblo mío, me hubieran impactado mucho, porque por primera vez veía las cosas parecidas a mis circunstancias geográficas y culturales. Si hubiera visto **Ladrón de bicicletas** en los años 50 y no en los años 70, que ya estaba viejo, me hubiera impresionado enormemente.

V.F.: Hablando de dos periodos distintos de su vida, lo he escuchado mencionar con mucho respeto, pero sobre todo con mucha humildad, a los técnicos. ¿Esa humildad es un componente, digamos, esencial de su personalidad cinematográfica?

L.D.: No creo tener una conducta muy estable frente a eso, porque debo reconocer que he atravesado por momentos de arrogancia y de vanidad. Después la vida me ha enseñado a no ser arrogante, porque cuando uno le ha hecho mucho ruido a un producto que apenas está en ebullición, a una película que apenas se encuentra en su etapa de rodaje y uno ha empezado a farolear diciendo “van a ver lo que le espera al cine latinoamericano con esta película mía, van a ver”, son de esas actitudes mesiánicas y repelentes, siempre terminaba repitiéndome: “la película no le ha partido en dos el culo al lenguaje audiovisual, no ha logrado ser un hito imborrable en la historia del cine”. Creo que la humildad es un aprendizaje, no una actitud natural. La cámara, los artefactos, el ruido del cine, la luminosidad, suelen generar una conducta arrogante en los cineastas y yo no siempre he carecido de esa conducta. Considero que mi gran maestro se llama Hernando

González, el camarógrafo con el que hice mis primeras seis ó siete películas. Yo era tan ignorante en el lenguaje que le decía: “Hernando, yo quiero que ese bus sea largo, largo, largo”, entonces él me decía: “Ah, pues usemos un lente 18”, pero yo no sabía que existía esa gama de lentes, de los angulares, yo no sabía nada de eso. La primera vez que trabajé sin él, me sentí como huérfano y sentí miedo del nuevo camarógrafo. Dependía mucho de Hernando y casi empecé a sentir la necesidad de superarlo a él como padre, empezaba a requerir de una visión distinta, de un magisterio diferente, de otro tipo de aprendizaje.

V.F.: ¿Tiene algún deseo o sueño oculto, como cuando sentía la vocación por los grandes espectáculos?

L.D.: Nunca he sentido la tentación de hacer una película monumental, una superproducción con muchos extras. Sin embargo, es curioso que los dos proyectos de televisión que he realizado han sido los más costosos de la televisión colombiana. **La vorágine** fue de un trabajo en locaciones muy difíciles, dos meses de estadía en el Amazo-





nas, trabajando con comunidades indígenas, con fieras, con culebras; **María** es con tigres, con esclavos por docenas. **María** y **La vorágine** son superproducciones y me sentí bien haciéndolas, no me asustaron, no me intimidaron, no me negué a manejar 500 extras, ni a hacer tomas nocturnas de danzas, ni a mostrar barcos, ni a manejar tigres, me sentí bien, porque la práctica del rodaje, viéndolo bien, es muy entretenida cuando ya uno supera esa sensación de miedo, de pavor al rodaje.

Ambas son series de televisión de gran envergadura, costosas, con vestuarios de época, estrenando implementos que eran novedosos en mi país como la cámara Betacam, las primeras que llegaron a Colombia las estrené yo, grúas, barcos de gran calado, escenas de combates. Eso lo hice sin enredarme, sin sentir que estaba asistiendo a un hecho memorable. Uno en este oficio debe desarrollar una mentalidad muy versátil, ser anfibio, moverse en el pequeño espectáculo y también en el espectáculo majestuoso y complicado.

**Entrevista realizada
para la revista de la Escuela de
San Antonio de Los Baños**

Filmografía

Como Director

- 1974- Favor correrse atrás, 10 min., doc.
- 1975- No se admiten patos, 9 min., doc.
- 1976- Lluvia colombiana
(codirigido con Herminio Barrera), 12 min., doc.
- 1979- 38 corto, 45 largo, 15 min., ficción
- 1979- Hoy no frío, mañana sí, 10 min., ficción
- 1980- TV or no TV, 9 min., ficción
- 1980- Vivienda campesina, 14 min., doc.
- 1980- Nirma Zárate, doc
- 1981- Cine Venezolano, doc
- 1981- El Escarabajo, 90 min., ficción
- 1984- Arquitectura de la colonización antioqueña, mediotraje, doc.
- 1984- Cafés y tertulias de Bogotá, 25 min., doc.
- 1985- Un ascensor de película, 25 min., ficción
- 1985- Visa USA, 90 min., ficción
- 1985- El premio, corto, ficción
- 1988- Milagro en Roma, 90 min., ficción
- 1989- La Vorágine, serie de televisión, ficción, 12 horas
- 1991- María, serie de televisión, ficción
- 1992- Mediodía, corto, doc.
- 1994- Un día en la vida de Olimpo Cárdenas, mediotraje, doc.
- 1997- Los billaristas, corto para TV
- 2001- Los niños invisibles, 90 min., ficción
- 2004- Administrando Justicia, programa de TV
- 2004- Huso de razón, programa de TV
- 2004- Historia Debida, programa de TV
- 2004-6 Los actores del conflicto, largometraje, ficción
- 2006- Qué plato es Colombia, mediotraje, doc.

Como Guionista

1973- Yo pedaleo, tu pedaleas, cortometraje
1975- La Chamba, cortometraje
1976- Lluvia colombiana
1978- 38 largo, 45 corto
1979- Hoy no frío, mañana sí
1980- TV or no TV
1980- Vivienda campesina
1982- El Escarabajo
1983- Arquitectura de la colonización antioqueña 16 libretos para la serie de TV "Rafael Reyes, vencedor de imposibles" ("Revivamos nuestra historia")
1985- Cafés y tertulias de Bogotá
1985- Un ascensor de película
1985- Visa USA
1986- El premio
1988- Milagro en Roma (con Gabriel García Marquez)
1989- La Vorágine
2001- Los niños invisibles
2004- Los actores del conflicto

Como Actor

1998- Milagro en Roma

Fichas técnicas y artísticas

Favor correrse atrás

Dirección: Lisandro Duque; Producción: Bolivariana Films y Documental Films; Fotografía: Hernando González; Montaje: Lisandro Duque y Jorge Castellanos; Formato y Duración: 35 mm., color, 10 min.
Año: 1.974.

No se admiten patos

Dirección: Lisandro Duque; Producción: Filmaci; Producción ejecutiva: Gloria Ayala; Fotografía: Alfonso Lara; Asistente de dirección: Jaime Osorio Gómez; Formato y Duración: 35 mm., color, 9 min.; Año: 1.975.

Lluvia colombiana

Dirección, Guión y Montaje: Lisandro Duque; Producción: Acemar; Fotografía: Herminio Barrera; Sonido: Eduardo Castro; Actuación: Betty García y Ricardo Matamoros; Formato y Duración: 35 mm., color, 12 min.; Año: 1.976.

38 corto, 45 largo

Dirección y Guión: Lisandro Duque Naranjo; Fotografía: Hernando González; Edición: Lisandro Duque Naranjo; Música: Olimpo Cárdenas; Interpretes: Álvaro Rodríguez, Inés Ortiz; Producción: Kinos; Duración: 15 min.; Colombia, 1.979.

Hoy no frío, mañana sí

Dirección y Guión: Lisandro Duque Naranjo; Fotografía: Hernando González; Edición: Lisandro Duque Naranjo; Interpretes: Luzmila Montoya, Néstor Naranjo, Esperanza Henao, Flavio Henao; Productora: COPELCO; Duración: 10 min.; Colombia, 1.980.

TV or no TV

Dirección, Guión y Montaje: Lisandro Duque; Producción: Kinos; Fotografía: Hernando González; Sonido: Eduardo Castro; Actuación: Beatriz Camargo, Alvaro Rodríguez, Alfonso Ortiz, Inés Prieto; Formato y Duración: 35 mm., color, 9 min.; Año: 1.980.

Vivienda campesina

Dirección, Guión y Montaje: Lisandro Duque; Fotografía y Cámara: Hernando González; Asistente de cámara y montaje: Agustín Pinto; Sonido: Eduardo Castro; Formato: 35 mm. Eastmancolor; Duración: 14 min.; Año: 1980.

El Escarabajo

Dirección y Guión: Lisandro Duque Naranjo; Fotografía: Jorge Pinto; Sonido: Heriberto García; Música Original: Jaime Valencia; Editor: Lisandro Duque Naranjo, Carlos Savaje y Mario Jiménez; Interpretes: Eduardo Gazcón, Argemiro Castiblanco, Carlos Parada, Gina Morett; Producción: Grupo Comunicaciones Marcos Jara Asociados; Formato: 35 mm., color; Colombia, 1.983.

Arquitectura de la colonización antioqueña

Dirección y Guión: Lisandro Duque Naranjo; Fotografía: Hernando González; Edición: Hernando González; Música: Blas Emilio Atehortua; Sonido: Heriberto García; Producción: Focine, Colombia; Duración: 30 min., 1.984.

Cafés y tertulias de Bogotá

Dirección y Guión: Lisandro Duque Naranjo; Fotografía: Hernando González; Edición: Hernando González; Edición: Lisandro Duque Naranjo; Sonido: Eduardo Carreño; Producción: COPELCO Ltda. Colombia; Duración: 25 min., 1.985.

Un ascensor de película

Dirección y Guión: Lisandro Duque Naranjo; Fotografía: Hernando González; Edición: Lisandro Duque Naranjo, Diego Ospina; Sonido: Lina Uribe; Interpretes: Adelaida Nieto, Santiago García, Teresa García, Charlie Boy; Producción: COPELCO Ltda., Colombia; Duración: 25 min., 1.985.

Visa USA

Dirección y Guión: Lisandro Duque Naranjo; Fotografía: Raúl Pérez Ureta; Edición: Nelson Rodríguez; Música: Leo Brouwer; Sonido: Juan Demósthene; Interpretes: Armando Gutiérrez, Marcela Agudelo, Gellver de Urrea Lugo, Vicky Hernández, Diego Álvarez, Lucy Martínez, Gerardo Calero; Producción: Focine (Colombia), ICAIC (Cuba); Duración: 90 minutos; Formato: 35 mm., color; Año: 1.985.

El Premio

Dirección y Guión: Lisandro Duque Naranjo; Guión: Víctor Sánchez; Fotografía: Mario González; Edición: Jaime Osorio, Gabriel González; Sonido: Eduardo Castro; Interpretes: Dora Cadavid, Alexandra Cardona Restrepo,

Gellver de Currea Lugo; Productora: Melies Producciones Cinematográficas Ltda., Colombia, 1.986.

Milagro en Roma

Dirección: Lisandro Duque Naranjo; Productor: Santiago Llapar; Guión: Lisandro Duque Naranjo y Gabriel García Márquez; Fotografía: Mario García Joya; Edición: Lisandro Duque Naranjo y Gabriel González; Sonido: Heriberto García; Música: Blas Emilio Atehortúa; Reparto: Frank Ramírez, Gerardo Arellano, Amalia Duque García, Santiago García, Lisandro Duque Naranjo, Enrique Buenaventura; Producción de International Network Group-Elisa Cinematográfica-TVE; Duración: 90 min.; Colombia-España, 1988.

La Vorágine

Dirección: Lisandro Duque Naranjo; Guión: Lisandro Duque. Serie basada en la novela homónima de José Eustacio Rivera; Fotografía: Rodrigo Lalinde; Producción: RCN Televisión, Colombia; Duración: Serie en 12 capítulos de 50 minutos; 1.989.

María

Dirección: Lisandro Duque Naranjo; Guión: Gabriel García Márquez, Eliseo Alberto Diego y Manuel Arias; Fotografía: Víctor Jorge Sánchez; Música: Isaac Tacha; Dirección de Arte: Ricardo Duque; Escenografía: Gloria Zárate y Liliana Cortes; Ambientación: Marlene Carvajal; Vestuario: Rosita Cabal de Franco; Interpretes: Victoria Góngora, Alejandra Borrero, María Paulina de Zubiría, Luis Fernando Hoyos, Julio Medina, Luis Mesa, Jorge Herrera, Víctor Hugo Morant; Producción: RCN Televisión, Colombia; Duración: 16 horas; Exhibición: 14, 21 y 28 de Septiembre de 1.991.

Los niños invisibles

Guión y Dirección: Lisandro Duque Naranjo. Fotografía: Raúl Pérez Ureta; Edición: Anaís Domínguez; Música: Luis González; Sonido: Cesar Salazar; Actores: Gustavo Angarita, César Badillo, Juvenal Camacho, Hernando Montenegro, Guillermo Castañeda, Ingrid Cielo Ospina. Producción: EGM Producciones Ltda., Efraín Gamba, Lisandro Duque; Duración: 90 minutos; Colombia, 2.001.

Los actores del conflicto

Dirección: Lisandro Duque Naranjo; Productor: Efraín Gamba Martínez; Guión: Lisandro Duque Naranjo; Dirección de fotografía: Raúl Pérez Ureta; Dirección de arte: Jorge Cortés; Sonidista: Ramiro Fierro; Editor: Anaís Domínguez; Reparto: Mario Duarte, Coraima Torres, Vicente Luna y Ariadna Cabezas. 2004-2007 estreno inminente

Identificación de las fotos

1 portada: lisandro duque en lugar a dudas ago/07
2, 9, 10 cuadernos de cine colombiano # 13. año 1984.
3, 4, 5, 8 afiches películas
6, 7 fotos del rodaje de **los actores del conflicto** año 2007

Próximo ciclo: Valle de película (4) OTROS PRECURSORES

Agosto 9: Diego León Giraldo
Agosto 16: Luis Alfredo Sánchez
Agosto 23: Sergio Dow
Agosto 30: Carlos Palau

Valle de Película es un Proyecto de Formación de Públicos financiado por el Fondo para el Desarrollo Cinematográfico (Colombia) y el Fondo Mixto de Cultura del Valle del Cauca. (Ene. - Dic. de 2007)

Diseño de proyecto: Alina Hleap, **Producción Ejecutiva:** María Clara Borrero,

Curador-Moderador: Ramiro Arbeláez,

Diagramación de publicaciones: Fabian Grisales, **Monitor:** Rodrigo Ramos

lugar a dudas es una fundación sin ánimo de lucro que promueve las Prácticas Artísticas Contemporáneas. Recibe ayuda de daros-latinamerica, AVINA y fundación Principe Claus para la Cultura y el Desarrollo.

www.lugaradudas.org



Ministerio de Cultura
República de Colombia



AVINA



daros-latinamerica

