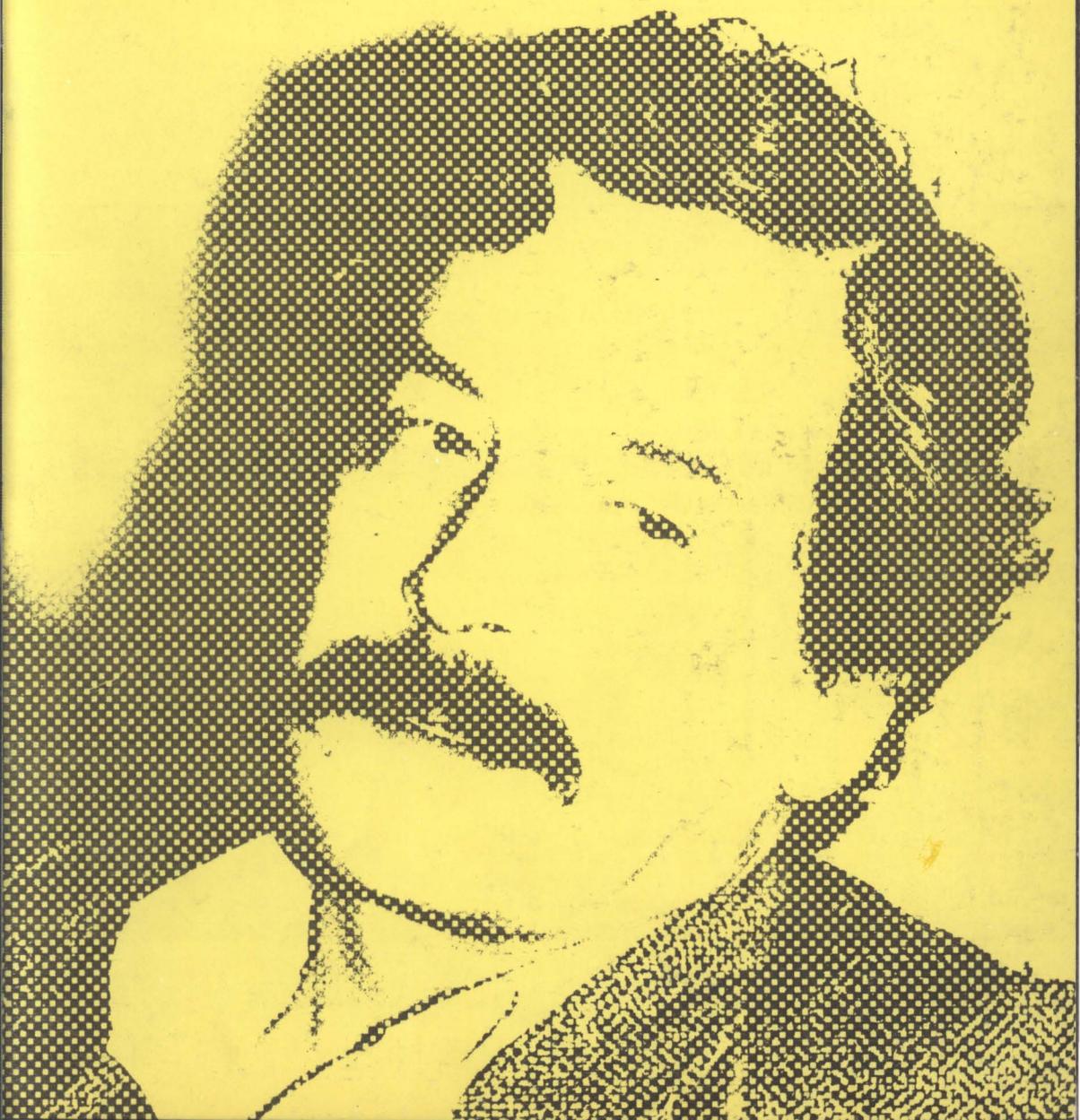


CINEMATECA

CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO 13





CINEMATECA DISTRITAL

ALCALDE MAYOR DE BOGOTÁ D.E.
HISNARDO ARDILA

DIRECTORA INSTITUTO DISTRITAL DE CULTURA
Y TURISMO

MIRIAM GARZON DE GARCIA

DIRECTORA CINEMATECA DISTRITAL
Claudia Triana de Vargas

"CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO"
N°. **.13** de 1984

Publicación periódica de la Cinemateca Distrital
Cra. 7a. N°. 22-79 tels.: 2837818 y 2826361
Auspiciada por el Instituto Distrital de Cultura y Turismo
Bogotá, Colombia.

Coordinación General
CLUDIA TRIANA DE VARGAS

Investigación y Edición
ALBERTO LEON

Entrevista
ALBERTO LEON
HERNANDO SALCEDO SILVA

Restauración de películas
ARCHIVO FILMICO CINEMATECA DISTRITAL

Diseño y Diagramación
AMPARO LEON

Impresión
IMPRENTA DISTRITAL



LISANDRO DUQUE

Lisandro Duque es un autodidácta, estudioso del cine, que se ha hecho profesional, como tantos directores colombianos, en la prolífica y controvertida "escuela" del cortometraje de "sobrepeso".

Lisandro se ha dado a conocer por el espíritu polémico que dejó ver desde sus primeros escritos, en los periódicos que él mismo fundara en Sevilla, su patria chica. Después, en su etapa de estudiante de Antropología, y en su experiencia como comentarista de cine, mostró una gran pasión por la política y una marcada vocación literaria.

Todas esas virtudes las ha vertido en su cine, buscando un estilo personal, y destacándose como hábil guionista y narrador. Tiene una aguzada óptica por la estética de lo cotidiano, por los detalles menudos y simples de la vida, pero mira siempre a través del lente del humor cáustico, y con tal minuciosidad que con lo nimio, logra hacer una patética reflexión sobre la sociedad.

Claudia Triana de Vargas.



Biofilmografía

1943: Nací en Sevilla Valle el 30 de Octubre.

1950: Cumplo siete años, y mis padres —Lisandro Duque Ossa e Inés Naranjo de Duque— piensan temerariamente que he llegado al uso de razón y me matriculan en la Escuela de la Señorita María Isaza.

1962: Termino el bachillerato en el Colegio General Santander de Sevilla, después de haber hecho la primaria en el Colegio Uribe y el Instituto San Luis, y una parte de la secundaria en el "Deogracias Cardona" de Peireira. Durante el sexto de bachillerato fundé y dirigí el periódico "IDEARIUN". Nota: todos los periódicos sevillanos de entonces terminaban en "UM", a causa de una entrañable pasión por el latín, fenómeno municipal cuyas causas me dedico a investigar en estos momentos.

1963 a 1968: Durante estos cinco años niego la universidad antes de entrar en ella, y me dedico a oficios varios: publicista que fabrica corazones de cartulina para el día de los novios; empresario (Jota, Gonzalo, Gallinazus, Eliana, "Los Yetis", Juan Nicolás Estela y su "chica del billete") en el espectáculo "Atomos a Go-Go para la Paz",

que recorre todo el occidente colombiano; fundo el periódico "EXODO" en Sevilla, de orientación camilista; escribo y monto obras de teatro y desfiles de modas del año dosmil; me radico en Armenia, donde dirijo una semana cultural y organizo un programa de radio, dominical, que le bajó a cero la sintonía a "Radio Ciudad Milagro" (La razón es sencilla: yo pasaba música de Los Beatles y echaba pestes contra los Kennedy en una emisora que había habitado a sus oyentes —campesinos totales— a escuchar a "Los Cuyos").

Con Eduardo Trujillo, Amilkar Posada y Alberto Ceballos, armamos recitales poéticos y puebleamos por el Quindío.

Ya en Bogotá, en el año 68, fundamos entre Gonzalo Arcila, Oscar Salazar y Alvaro López, el grupo poético "Las Botas". Está en pleno ascenso el grupo "Golconda" y armamos nuestros recitales en misas cuyas hostias eran galletas de soda y cuyas iglesias se improvisaban en campamentos huelguísticos. La Juco, la Candelaria, El Policarpa y la Universidad Nacional se convierten en los principales demandantes de nuestra oferta poética.





De 1968 a 1972: Ingreso a la Facultad de Antropología en la Universidad Nacional. Simultáneamente ejerzo en el movimiento cultural, fundo con Nelson Osorio, Carlos José Reyes, Santiago García y Patricia Ariza, las "Peñas Culturales" de La Candelaria. En la U. Nal., recibo de Alberto Rahal los trastos y la vieja papelería del Cine Club "Ocho y Medio". Durante cuatro años, pues, reparto mi tiempo de la siguiente manera: Morgan, Levy-Strauss y Marx por las mañanas; Orson Welles, George Stevens y Santiago Alvarez por las tardes; Grotosky y Bertold Brecht en las noches. El movimiento estudiantil se alza en aquellos años, y mi acervo se enriquece en las fuentes del "Programa Mínimo", "Fuera Fonseca de la U", "Libertad para Morizt Akerman y Leonardo Posada". De estos tiempos data en mí una incapacidad orgánica para ser unidimensional, con el agravante de que los discursos estudiantiles los iniciaba citando a Brecht, los teatrales invocando la teoría sobre la carne cruda de Levy-Strauss y los referentes al cine, encomendando mi espíritu a Carlos Marx. En esa condición culturalmente anfibia —o renacentista, si se me permite ser vanidoso— he logrado, con el transcurso de los años, ser identificado como un cineasta por los escritores; como una especie de escritor por los cinéfilos; como un antropólogo por los teatristas y como un bohemio por los

militantes de izquierda. El balance no es indigno, y lo corroboro citando a mis artistas predilectos: en pintura, Lucas Gnach, concejal de una aldea alemana del medioevo; en cine, Sergio Eisenstein, riguroso ingeniero y lingüista; en fútbol, Menotti, candidato a la Alcaldía de Buenos Aires.

1972: Un poco antes de sufrir la expulsión de la U. Nal., me embarqué junto con Yira Castro (q.e.p.d.) y Norman Smith, en la primera película, de la que apenas alcanzamos a filmar dos planos: en el primero, un huelguista de Eternit decía en sonido directo que "la empresa lleva seis meses sin resolernos el pliego". En el segundo plano, aparecía un aviso de prensa que rezaba: "Eternit es eterno". En el mismo año inicio mis colaboraciones como crítico de cine en el "Magazín Dominical" de El Espectador. Un poco antes había escrito sobre cine en "La República" (el diario de los hombres de trabajo), pero como los cineastas de aquel entonces no tenían trabajo, parece que nadie me leía.

1973: Alberto Giraldo, creyendo que por escribir sobre cine sabía algo de eso, me llama a que le haga un guión sobre ciclismo. Le cumplo, y de allí sale un cortometraje "Yo Pedaleo, Tú pedaleas".

1974: Suponiendo que el ensayo me había hecho un experto, me conseguí de productor a Ernesto

Ardila y dirigí el cortometraje "Favor Correrse Atrás". Primer trabajo, lleno de candidez. Tiene música distinta en cada secuencia: El tango "Mano a mano" en la escena del soborno al policía; una ranchera de trompadas en la discusión de dos choferes; Vivaldi para un cementerio de automóviles, y así sucesivamente. El corto gustó y gané con él el primer premio en el concurso de cortometrajes del Festival de cine de Cartagena.

1975: Hice el cortometraje "No se admiten Patos". Un desastre: lo inicié con película 2254 y cuando iba en la mitad del rodaje (que se demoró como un año), la Kodak descontinuó esa referencia y sacó al mercado la 5247. Obviamente la película quedó toda desapareja de color, y sin embargo no fué por eso que la Junta de Calidad la rechazó, sino porque "atentaba contra el código de policía". Total, ni siquiera circuló en teatros.

1975: Le hago de asistente de dirección y guión a Fernando Laverde para el cortometraje "La Chamba". Otro desastre: se perdió el negativo en Nueva York, y la copia final hubo que sacarla del copión de trabajo que para colmos era en 16 milímetros. Lo único que recuerdo es que los amigos me decían que la habían visto en tal teatro, y que ese era el colmo de la chabonería.

Viajo a Moscú al Festival Internacional de Cine. "Favor Correrse Atrás" gusta como documento sobre el transporte, y la Agencia de Prensa Novosti me instala al frente de una cámara a opinar sobre la alta organización del transporte moscovita: qué fluido el tránsito en el cruce de Kalinin con Gorky; qué falta de congestión en el Metro; qué belleza de viaje en los yates sobre el río, con gentes almorzando en sus orillas; qué disciplina en los túneles peatonales. Era un documental para la serie "Extranjeros en Moscú"

1976: Con Herminio Barrera de co-director, hago "Lluvia Colombiana". Obtuvimos el tercer buho del Festival Nacional de Colcultura.

Este mismo año es de gran intensidad: dicto cátedras de Estética en la Facultad de Comunicación Social en la U. Tadeo Lozano. Como si estuviera en campaña, visito entre el 76 y el 81 unas cuarenta ciudades del país con muestras de cine colombiano y charlas sobre Apreciación Fílmica. Durante cinco años, cada sábado, dicto charlas con Hernando Martínez y los compañeros de la ACCO en la Cinemateca Distrital. Me vinculo como profesor de "Historia del Cine" en el Externado de Colombia y en la U. Gran Colombia. Participo en las discusiones sobre cine colombiano que se organizan en la U. Tadeo Lozano, que fueron una especie "Juicio de Nuremberg" contra

"Los Martes del Paraninfo" en la Universidad de Antioquia. En los extremos: Luz Helena Zabala (Directora de Extensión Cultural) y Orlando Mora, crítico de cine.



los que hacíamos cine de sobreprecio. Soy elegido para la Junta Directiva de la ACCO, y con mis compañeros nos convertimos en activistas gremiales, editamos el periódico "Primer Plano" y no fallamos con nuestra presencia en foros a los que solo la pusilanimidad los salva de derivar en trifulcas.

1977: Soy invitado a Cuba, junto a ocho cineastas colombianos, a la "Primera Semana de Cine Colombiano". Los autores de cine marginal nos tenían tanta bronca a los tipos del sobreprecio, que todavía me pregunto si esa fue la razón para que los anfitriones cubanos tuvieran que destinar cinco carros para apenas nueve delegados.

1978 a 1981: Realizo los cortometrajes: "38 Corto, 45 Largo", "Hoy no frío, Mañana sí", "TV or not TV", "Vivienda Campesina", "Nirma Zárate" (sin editar este último).

Viajo a Caracas contratado por

Laboratorios "Tiuna Films" para la realización de un cortometraje sobre la historia del cine venezolano. El corto le gusta a los contratistas, quienes me piden que me radique en Venezuela para trabajar con ellos, pero yo a Caracas no vuelvo ni amarrado, y que me disculpen los amigos de allá (Pacho Luna, Jaime Hernández, Manuel Socorro, Denzil Romero, Rodolfo Izaguirre, Edmundo Aray y Alfredo Lugo).

Con el guión de "TV or not TV", gano el primer premio en el concurso de guiones de Focine. El mismo año, ese guión gana el primer premio en el concurso de cine de Colcultura.

1982: Escribo el guión y realizo la película "El Escarabajo". Es mi primer largometraje, y gozo del privilegio de que me la produzca Marcos Jara. Por eso nada más, me ahorro que me "sobe la pita" el loco Rentería en la Cámara de Representantes.

Los mineros bolivianos son épicos, emergiendo del fondo de la tierra con sus rostros oscurecidos. Yo tenía que ir allá algún día, y ahora quiero regresar . . . aunque no lleve películas.



1983: En el concurso Latinoamericano, "EL ESCARABAJO" gana un premio especial de la Junta Organizadora del Festival de Cine de Cartagena.

Viajo a Bolivia, invitado por los Sindicatos Mineros, la Cinemateca de La Paz y la Universidad de San Andrés, a dictar charlas sobre la cinematografía colombiana y latinoamericana. Llevo una muestra de cine colombiano.

Viajo al Festival Internacional

de Cine de Moscú, acompañado a "El Escarabajo". La película es exhibida en el Palacio de los Deportes, donde es vista por 45.000 espectadores en un solo día, y recibe ofertas de distribución de Cuba, Venezuela y Ecuador.

Obtengo premio al guión con el tema "Arquitectura de la Colonización Antioqueña". Focine produce a los dos meses el medimetro bajo mi dirección y la película ya está lista para montaje.

Me vinculo a la "Programadora Eduardo Lemaitre", como libretista e investigador, y escribo los 16 libretos de la serie "Rafael Reyes: Vencedor de Imposibles", para el programa "Revivamos Nuestra Historia".

1984: "El Escarabajo" gana los premios al mejor guión, mejor dirección y mejor película en el Festival Nacional de Cine "Ciudad de Bogotá".



Entrevista a

Lisandro Duque Naranjo



CINEMATECA: Usted ha sido un enamorado de su pueblo, Lisandro; su primer largometraje es una evidencia de eso; así que hablar de Sevilla es un comienzo obligado.

LISANDRO DUQUE: Sevilla fué fundada en 1903 por el antioqueño Heraclio Uribe Uribe, Hermano de Rafael uribe. Es un pueblo paisa,

metido de intruso en el Valle del Cauca. Es cafetero por excelencia, llegó a ser muy importante durante el boom del café en los años 20, mucho más que ahora.

Sevilla es uno de los municipios que aportó más muertos en la violencia de la década del 50. Era muy usual que los compañeros que hacían la Primaria con uno,

de repente no volvieran porque los habían asesinado:

Había una especie de arrebató bíblico en los bandoleros de entonces, no bastaba con cobrarle cuentas al padre de familia, sino que había que exterminar hasta la próxima generación.

C.— Su familia fué víctima directa de la violencia en aquellos tiempos?

L. D.— En la lucha por la



posesión de la tierra, hacían la violencia los que deseaban quedarse con fincas muy buenas, o los que deseaban comprarlas a precios muy bajos. La mejor manera de desvalorizar una finca era “boletiendo” al propietario. Entonces, realmente, mi familia no fué golpeada porque era de comerciantes. Mis tíos tenían talleres de despulpadoras, de fabricación de rejas de hierro. Eso por el lado Duque. Por el lado Naranjo, el abuelo tenía una vocación que estaba en contra vía a la pasión de los antioqueños de entonces; mientras todos iban colonizando tierras ociosas, él se ancló en una mina de sal; parece que con ella se bautizó a medio pueblo. Pero la violencia tenía el marco urbano del pueblo como escenario; si bien, uno no fué víctima directa de la violencia, sí veía cómo el resto de la gente, los vecinos, los que estudiaban con uno, eran masacrados; eso, de todas

maneras, lo afecta a uno muchísimo. Todo aquello se tradujo, a la larga, en un temperamento bastante arbitrario de las gentes. Todavía no se ha hecho el análisis en términos psicológicos del costo moral y anímico que tuvo, para quienes éramos niños en esa época, la violencia que nos tocó presenciar.

C.— Antes de ahondar en ese fenómeno de la violencia con relación a su cine, miremos otro aspecto: En esos municipios de gran actividad económica suelen darse formas de recreación muy urbanas, como el cine, particularmente, que llega incluso a desplazar las costumbres del pueblo.

L. D.— En esos pueblos el único divertimento es el billar y el cine. Entre esas dos opciones uno va derivando un poco en bohemio y en cinéfilo. Recuerdo que en los años 50 era tan boyante económicamente

que, por ejemplo, para el estreno de la película “Veracruz”, estuvo en Sevilla Sarita Montiel. También Libertad Lamarque, cantando en la premiere de una de sus películas mexicanas. Frecuentemente nos visitaban, para intervenir en Radio Sevilla, los grandes cantantes de tango: Alberto Gómez, Charlo, el Chato Flórez, u otros como Los Churumbeles de España, Juan Legido, o sea, era un pueblo con un grado de cosmopolitismo, digámoslo así, muy alto.

En cuanto al cine, recuerdo que en Sevilla había dos teatros, el Real y el Alcázar. Este era de cine mexicano, en donde para la época, tenían éxito las películas de Pedro Infante, de Jorge Negrete, que uno jamás se perdía. El Teatro Real era para el cine norteamericano. De las películas que ví se me quedaron grabadas para siempre: “El Pirata Hidalgo” y “La Ruta de los Corsarios”.

ley y Maureen O'Hara, "Carretera 301," con Ronald Reagan y con Errol Flynn. Todo el cine negro, con Humphrey Bogart; recuerdo las películas "Alma Negra" con James Cagney, en fin....

C.— Seguramente, sus preferencias se inclinaban más por las aventuras norteamericanas, que por las rancheras y las comedias mexicanas.

L. D.— No, ambas. Coexistían. Era una pasión que uno tenía diferenciada. Simultáneamente se emocionaba con el cine mexicano de cantantes, Luis Aguilar, Tony Aguilar, Demetrio González, David Silva, y con las películas policíacas del cine negro. Incluso, muy

positivo, ese estereotipo de la mujer gringa, rubia, que representaban Maureen O'Hara y Grace Kelly, de alguna manera estaba contrapunteado culturalmente por el modelo de la mujer mexicana con rasgos indígenas, tipo Ana Bertha Lepe, Ana Luisa Pelufo. De todas maneras el cine norteamericano siempre ofrecía un universo que era ajeno, que no estaba cerca sino de la fantasía de uno, no de la realidad cotidiana y el cine mexicano era la opción que satisfacía esa cotidianidad en la que uno se estaba moviendo permanentemente.

C.— Sigamos explorando los orígenes. En alguna entrevista anterior usted afirma que su sensibilidad fren-

te a lo cotidiano, irrelevante y nimio se debe a ciertas cualidades de su madre, entre otras la de ser una poetisa ocasional.

L. D.— Mi mamá era una mujer con un sentido del humor continuo y de mucha sutileza para mirar el mundo. Recuerdo que una vez se cayó de la cúpula de la iglesia el señor que la estaba pintando; obviamente, el tipo quedó despedazado; cuando mi mamá recibió la noticia, lo primero que preguntó fue; "¿y la cachuchita se le cayó?" (Escalante era un obrero que usaba cachucha a toda hora). Desde luego, era extravagante la pregunta, "¿murió con la cachuchita?", pero a mí se me hace un detalle muy su-

En medio de mis dos hermanos: Fernando a la izquierda, Rafael a la derecha.

Mis padres Inés y Lisandro, en la casa en Sevilla.



til, muy fino, porque ella perdió de vista, deliberadamente, lo evidente del episodio y se acordó e hizo el gracejo sobre un detalle supeuestamente irrelevante.

Si culturalmente eso se transmite, mi pasión por el detalle menudo se la atribuyo a ella. Era una mujer que escribía poesías y se frustró en su empeño, porque para una mujer de origen antioqueño, en una pequeña población como Sevilla, la actividad doméstica siempre subordina las demás. Mi mamá era una mujer muy briosa, muy nerviosa, hiperactiva; mi papá, en cambio, era el sosiego absoluto, la antítesis de ella. El fué inicialmente comerciante, tuvo un gran almacén, pero después, los efectos de una enfermedad que tenía en una pierna, lo inmovilizaron y lo redujeron al oficio de relojero. Su universo, en los últimos quince años, se limitó a lo que pasara al frente de su vitrina; sin embargo, no era melancólico, ni sombrío. Pienso que más que resignado fué un hombre profundamente imaginativo para mantener la alegría que siempre lo caracterizó.

C.— Podríamos concluir que su honda afición a la literatura fué encaminada por su madre con las primeras lecturas.

L. D.— Y por mi papá. Los regalos de cumpleaños

que nos hacían a los cuatro hijos, eran un poco sui géneris para la época, por ejemplo, una suscripción a la revista LIFE, a la revista NUEVA PRENSA, a los libros de Editorial "TOR", muy rústicos, pero en donde salían todas las obras literarias. La casa nuestra era una de las poquitas de Sevilla en donde se tenía biblioteca. Como es un pueblo eminentemente agrícola, no era propiamente la cultura y el afecto por lo libresco, lo que caracterizaba a los contemporáneos míos. De modo que uno terminaba buscando un grupo de amigos que también tuvieran mucho de ese culto por la lectura.

C.— Por esos mismos años en Colombia, irrumpen los postulados irreverentes de una vanguardia literaria, el Nadaísmo. En varios reportajes y en su biofilmografía usted confiesa su simpatía por ese movimiento y, de alguna forma, su vinculación a él. Por qué fué importante para usted? Cómo lo analiza ahora?

L. D.— El vínculo con el Nadaísmo era afectivo, desde la provincia. El Nadaísmo era una corriente que estaba causando un despertar de inquietudes a nivel nacional y de eso daba buen reflejo la prensa a través de la información sobre los escándalos que ellos protagonizaban en Bogotá y



a través de los Suplementos Literarios que publicaban sus artículos. De repente, para uno que vivía en un medio demasiado aldeano y cerrado, las propuestas del Nadaísmo se iban convirtiendo en una opción cultural muy liberadora; sobretudo, porque no hay que perder de vista, pienso yo, que el país, después de que cayó la dictadura de Rojas Pinilla entró a una etapa muy parecida a la que le tocó vivir a la juventud francesa (guardadas las distancias) después de que la Revolución Argelina ganó su independencia de Francia. La caída de Rojas Pinilla, era como enterrar un viejo país oscurantista, represivo, y como acceder a un universo más abierto, más iluminado. Por eso surgieron opciones intelectuales tan importantes en su momento, como el MRL en política, y su hermano gemelo en arte, el Nadaísmo. Entonces, uno comenzaba en la provincia a incurrir a nivel de las ciudades. Por

ejemplo, dejarse crecer el pelo hacer recitales en los parques iluminándolos con velas, etc. De todas maneras, yo me planteaba con muchas mixturas, era muy anfibio, porque, al tiempo que trabajaba en actividades literarias a través de los periódicos que yo mismo editaba en Sevilla, era una persona muy inclinada a la actividad política. En Sevilla fundamos el Frente Unido; a Sevilla llevamos a Camilo Torres. Hacíamos también muchos mítines políticos de izquierda, Camilistas.

C.— O sea que, en su caso, el Nadaísmo fué como un vehículo de expresión que le abrió los ojos a la política?

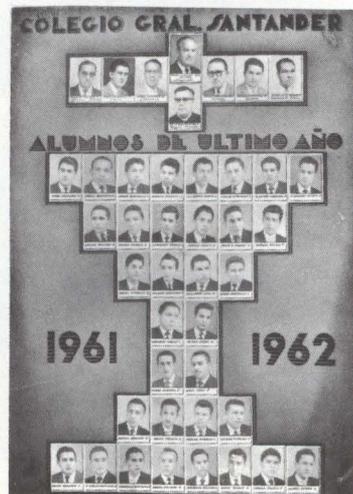
L. D.— Sí. De alguna manera el Nadaísmo desembocaba en un desenfado que se proyectaba también políticamente, así no fuera a nivel nacional, sino a nivel local y sin el control de las jefaturas nadaístas de Bogotá. Incluso, de pronto, uno mismo llega a pensar que el Nadaísmo era algo que comenzaba a estar descontinuado, porque Gonzalo Arango empezó a encerrarse en una actitud mística que estaba por fuera de las expectativas que nosotros en provincia teníamos. Entonces, mientras Gonzalo Arango daba un coletazo brusco hacia el Llerismo o hacia el Belisarismo, nosotros en la provincia lo ha-

cíamos hacia el Camilismo, o sea, ellos liberaron unas energías que, de todas maneras, después no pudieron controlar o a lo mejor, ni siquiera estuvieron interesados.

C.— Podría decirse que el Nadaísmo fué más una revolución de tipo formal, que una revolución conceptual de fondo

L. D.— De tipo formal y de tipo cultural. Después, cuando yo conocí la literatura de André Breton, algunas expresiones pictóricas de Salvador Dalí, algunos desplantes de Luis Buñuel en el cine, que para entonces hacía "Viridiana", ahí empecé a entender que el Nadaísmo tardíamente había traducido y hecho accesible la literatura y las expresiones artísticas de las vanguardias europeas de los años 20. Por eso aquí, entre la juventud de los años 60, que venía de una oleada larguísima de violencia y oscurantismo, tuvo tanta vigencia el Nadaísmo. Aquí reproducimos los desplantes que en otros órdenes materiales y espirituales se vieron en Europa después de la Primera Guerra Mundial, como el Expresionismo alemán en cine, o como el Subrealismo francés, el Dadaísmo, el Futurismo de Marinetti, etc. Por eso no se me hace gratuito que el Nadaísmo en lo cultural y el MRL en lo político

hayan sido las expresiones de relevo cultural una vez cayó la dictadura de Rojas Pinilla. Pero llegó un momento en que ambas vertientes se quedaron cortas a las exigencias que cada vez eran más radicales. En el año 60, irrumpe la Revolución Cubana, irrumpe el fenómeno del Guevarismo y del Camilismo y el Nadaísmo se quedó rezagado de esas propuestas. Cuando uno le estaba prendiendo velas al Che Guevara, Gonzalo Arango lo estaba haciendo con Carlos Lleras Restrepo o con Belisario Betancur, y López Michelsen aceptaba la Gobernación del Cesar y se le entregaba también al Llerismo. Carlos Lleras Restrepo fué un tipo que devoró y asimiló al MRL, devoró al Nadaísmo,



intentó devorar y parcialmente lo logró, al movimiento estudiantil, cuando metió los tanques a la Universidad Nacional. Pero quedó un residuo de sectores juveniles del MRL que dijeron "no le entramos a López ni a Lleras" y se transaron por una opción de tipo guerrillero: se funda el ELN. Un residuo del Nadaísmo que no claudicó, fué Pablo Gallinazo, Eduardo Escobar, Jota Mario y X 504; ellos son los Vásquez Castaño del Nadaísmo, mientras Gonzalo Arango se convertía en el López Michelsen del Nadaísmo, y López Michelsen en el Gonzalo Arango del MRL.

C.— ¿Cómo analiza ahora ese momento histórico de los sesenta con relación a su formación política? Usted hace parte de una generación que fué muy beligeran-

te, muy activa y que se interesó mucho por el cine militante revolucionario, o rotulado político.

L. D.— Yo realmente me considero un hombre privilegiado, en la medida que pertenezco a una generación a la que le tocó estar en pleno uso de sus sentidos y de su emotividad cuando el planeta sufrió esa transformación tan grande, que fué el estallido del Tercer Mundo contra las eternas metrópolis. Esa no es una frase de cajón, ni pretende ser una expresión grandilocuente, sino que es cierto que la historia durante esos años era muy avara en la consideración que se hacía de las minorías raciales, o de los negros o de los asiáticos, o de los latinoamericanos; nosotros sentíamos un profundo autodesprecio. Eso es lo que explica

que el señor Sartre cuando escribe su libro "El Huracán sobre el Azúcar" acerca de Cuba, se convierta en una lectura obligatoria; era nuestro nuevo logro. Eso es lo que explica que haya tenido ese auge tan profundo en toda esa generación, un texto como el de "Los Condenados de la Tierra" de Frantz Fanon, que de una vez condenaba a Europa al ostracismo y a la decadencia y determinaba que el génesis de la nueva sociedad estaba en América Latina o en el Tercer Mundo. Entonces, a uno le tocó acceder a las posibilidades de un uso de conciencia ya más racional, cuando empezaba sus albores de productividad espiritual e intelectual, justamente cuando el mundo se había partido en dos y nos tocaba, por fortuna, otro planeta.



En la Cinemateca de La Habana, de derecha a izquierda: Ciro Durán, Gustavo Barrera, Joyce Durán, Lisandro Duque, Isadora de Norden, Martha Rodríguez, Jorge Silva, Julia de Alvarez, Carlos Alvarez, Señora de Barrera.

C.— En los años 69 y 70 se da en Colombia, especialmente en el sector universitario, el gran boom del cine político, particularmente del cine cubano, como el de Santiago Alvarez, o películas que llegaron a ser un hito como “La Hora de los Hornos”. Usted, que fué un gran activista en la Universidad Nacional y un entusiasta admirador de aquel cine, cómo ve el proceso de despolitización de la juventud de hoy y especialmente de muchos cinematografistas colombianos que por aquellos años siguieron los patrones estéticos e ideológicos que les marcó el cine revolucionario, el cine de denuncia?

L. D.— Todo proceso revolucionario tiene lo que llaman una etapa ‘termidoriana’, una etapa de sobresaturación, de repliegue. Yo creo que fueron muchos los factores que incidieron para que el auge de politización que caracterizó a los años 60 y parte de los años 70,

hubiera venido a menos. Pienso que los acontecimientos que motivaron tanta actividad juvenil, intelectual, creativa y política, inevitablemente derivaron en ciertos abusos. Por ejemplo, me parece que uno de los factores que causó una especie de desinflamiento del ímpetu revolucionario que traía toda la juventud fueron los excesos a que llegó la Revolución Cultural China. Toda la pureza ideológica que significaba el movimiento revolucionario de esos años . . .

C.— ¿Pureza? ¡Candor!
¡Inocencia!

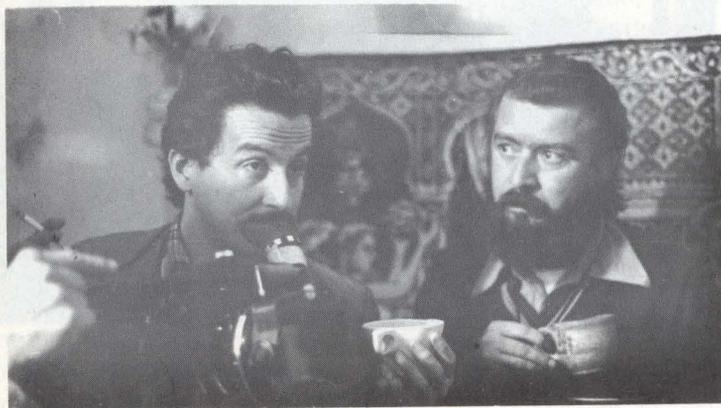
. D.— Sí, incluso candor. Todo eso fué malversado, se abusó de ello. De repente se asociaba la idea de ser revolucionario con aquello de sacar a patadas a cuanta persona tuviera una concepción distinta de la que la ortodoxa china estimaba como legítima. Otro factor que causó descon-

primer plano  ASOCIACION DE CINEMATOGRAFISTAS LATINOAMERICANOS



Por la integración cinematográfica latinoamericana

cierto fué el que se hubiera descentralizado la idea de que la agresión contra los pueblos siempre la protagonizaban los norteamericanos. Los chinos agredieron a la República del Viet Nam, dizque para aleccionarla. También los abusos del Ayatollah Khomeini con su paranoia dirigiendo masas, causan repliegues. Los norteamericanos tienen aparatos de inteligencia muy oportunos para aprovechar y capitalizar esos desconciertos. Pusieron en boga todo un aparato de promoción del hippismo y eso fué dando un poco al traste con el idealismo del revolucio-



“Hernando González ha sido siempre un gran compañero. A él le he aprendido mucho . . .”



De izquierda a derecha: Fernando Laverde, Martha Muñoz, Lisandro Duque y Sergio Cabrera.

nario. Pienso en nuestro país, por ejemplo, cómo cierto grupo guerrillero inició la ejecución sumaria de quienes disientan de la manera como se estaba librando la gestión guerrillera; ése es otro factor de desconcierto. Además, obsérvese lo siguiente, que ese no ha sido un cambio que se haya presentado solamente en Colombia. Es mundial. El movimiento revolucionario mundial que tenía una reputación tan saneada, de repente se tergiversa, se desperdicia a través de esos arranques de soberbia que tuvieron una enorme repercusión ideológica y que causaron esa especie de enriamiento político que sufrió la juventud. Sin embargo, yo no creo que el

Marxismo haya pasado de moda; lo que ha pasado de moda y a lo que se resiste la juventud, es a las desviaciones dogmáticas que sufrió el movimiento revolucionario en esos fenómenos a que me he referido. en este momento creo que la inminencia de una guerra en Centroamérica va a determinar que la juventud reaunude esa línea de politización que había perdido.

C.— ¿Y el cine que se hizo entonces en Colombia, cómo lo ve ahora?

L. D.— Ese cine político de aquellos años, que está muy marcado por toda esa euforia juvenil, por las consignas de los murales de

Francia en el 68 . . . , hoy se recuerda con afecto y le puede ocurrir un poco lo mismo que pasa con los boleros y con los tangos, que vuelven y juegan pero la sensibilidad de la época los percibe y los va procesando de una manera distinta. Entonces, todo ese cine, por ejemplo tipo "Carvalho", tipo "Bolívar, donde estás que no te veo", va recordándose como un viejo bolero de protesta que ya perdió un poco su significación, que ya fué criticado y triturado por la memoria y que ya no tiene el potencial de movilización de opinión que tuvo en su época.

C.— Lisandro, usted nunca intentó hacer ese tipo de cine político directo?

D.— . . . Sí, en la Universidad Nacional, con Yira Castro y Norman Smith, empezamos a hacer una película política sobre la vinculación del movimiento estudiantil con el movimiento obrero y yo recuerdo que el presupuesto se nos agotó. Hice también una película independiente y política sobre la construcción del acueducto en Sevilla, un acueducto que tuvo una suerte muy desgraciada y suigéneris en este país.

Era la época feliz de los regímenes serrucheros de López y de Turbay y los contratistas se quedaron con más de la mitad del presupuesto y construyeron

con diez millones una caricatura de acueducto que cuando se inauguró, estalló en mil pedazos. Entonces yo reproduje la forma como ocurrió. Me conseguí, alquilada, la versión en 16 mm. de "Zorba el Griego". ¿Recuerdan que ahí hay una escena en que se revienta una estructura para bajar troncos que la diseña Zorba y que los Popes y los alcaldes griegos y toda esa gente echan a correr porque esos troncos empiezan a rodar por todas partes y eso se desmorona? Pues yo mandé a sacar un contratipo de esa escena y la vinculé, por montaje, a mi película y lo más curioso fué que cuando yo la mostré, el paisaje del acueducto era tan parecido al paisaje de esa estructura que hizo Zorba, que la gente en Sevilla pensaba que yo había estado filmando el estallido del acueducto, y cuando vieron a uno de esos funcionarios griegos de comienzos de siglo, la gente creía que era el gobernador del Valle y cuando veían a uno de esos Popes griegos corriendo por allá con su sotana, suponían que ese era el párroco de Sevilla.

C.— Hay algo que no podemos perder de vista, teniendo en cuenta la temática y el tratamiento formal de todas sus películas, y son sus estudios de antropología. ¿Por qué llegó a esa carrera? ¿Qué le dejó

al cinematografista?

L. D.— Yo sí tenía muy claro que había que estudiar ciencias humanas; y que uno se tenía que ocupar de las masas y que de las masas se ocupaban, en términos científicos, el sociólogo o el antropólogo. Además, durante todo el tiempo anterior, el único vínculo orgánico con la política era el Derecho, pero ese estudio del Derecho define a una época prosopopéica, discursera, grandilocuente, llena de frases, y los nuevos tiempos imponían un desafío al estudio de la sociedad. Entonces, el nuevo vínculo con la política se entendía a través del estudio de las ciencias sociales y las que parecían más calificadas para eso eran la Antropología y la Sociología. Yo creo que la Antropología también me sensibilizó mucho frente al dato menudo de la vida cotidiana. Lo que más me impresionó cuando estudié Antropología fué que convirtiera lo trivial de la vida cotidiana en su objeto de estudio; el análisis de una familia con sus pequeñeces diarias, el tipo de loza que usa para la cocina, el horario para las comidas, el tratamiento que se dan los diversos componentes de un grupo familiar. Eso es lo fundamental. Yo creo que me sensibilicé mucho porque venía de una trayectoria en donde solamente se

erigía como decisivo en la vida de los hombres aquello que es trascendental: las grandes declaraciones de principios, los discursos, los manifiestos, y de repente me encontré, a boca de jarro, con una ciencia que prescindía de lo trascendental de la vida y convertía en trascendental la trivialidad cotidiana. Pienso que, además, la antropología, por eso mismo, me sensibilizó hacia la lectura de autores como Chejov; yo reivindicó mucho la influencia que pueda tener en mi visión del mundo Anton Chejov, porque él, como si hubiera sido una especie de antropólogo, convirtió en elemento de su literatura la cotidianidad y la pequeñez de la vida.

Durante el rodaje de "El Escarabajo",
Eduardo Gazcón, Martha Helena Re



C.— Nos hace recordar a “Nanuk el esquimal” de Flaherty: la rutina de la vida diaria, cómo alimentarse, cómo proteger a la familia, se vuelve un espectáculo. Podría pensarse, Lisandro, que su cine de puesta en escena es un poco documental por esa presión antropológica inevitable.

L. D.— La primera vez que oí hablar de Flaherty fue al maestro Hernando Salcedo Silva, en el cine Club de Colombia. A mí ya empezaba a sobresaturarme el cine de acción, y creo que por eso me sensibilicé frente a las referencias que él hizo. Llamó la atención acerca de la pequeña domesticidad de Nanuk y, ciertamente, cuando vi la

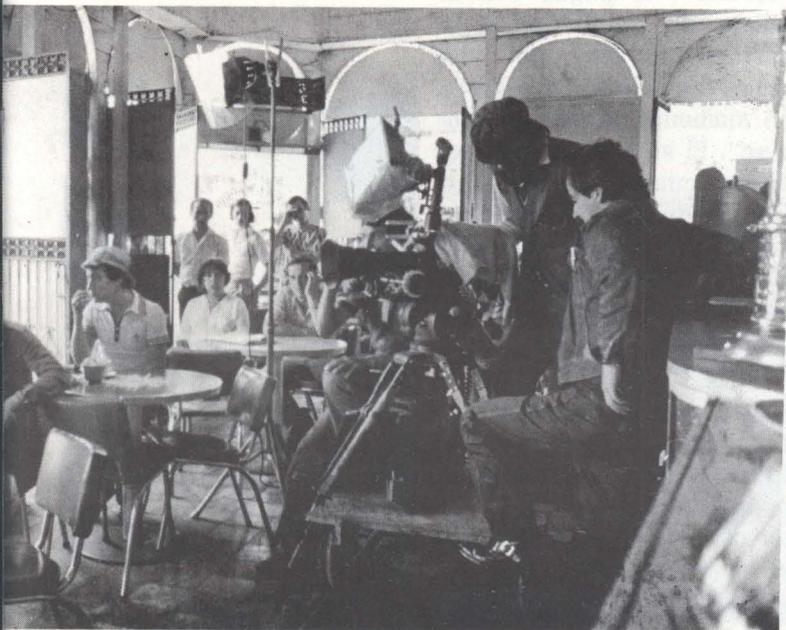
película se me abrió un universo gigantesco; de repente descubrí que se podía legitimar no sólo como información intelectual sino como espectáculo para el disfrute, la vida de un hombre con su canoa antropométrica, de donde sacaba sus hijos, su relación orgánica con sus zapatos, con su saco, con sus alimentos. Eso me impresionó mucho!

De repente como que descubrí que no era obligatorio pensar y concebir el espectáculo en términos de grandes escenas, de gigantescos espacios, de muchedumbres que se movilizan, o de grandes batallas. Pero yo necesitaba un elemento legitimador de éso y para mí en muchos sentidos lo fué haber visto “Nanuk el esquimal”.

C.— Bueno, pero al mismo tiempo tiene que interesarse por ese cine, no lo llamemos político sino social, y también un poco antropológico, de Eisenstein, verdad? “Potemkin”, por ejemplo, que es tan importante. Es decir, entre esos dos polos de atracción, qué hay Lisandro?

L. D.— Entre esos dos polos yo me transo por Flaherty. A mi me seduce mucho Eisenstein, me parece una figura fascinante, porque con una filmografía tan breve como la que él tuvo, de todas maneras es un hombre que en cada película experimentó un género diferente y sobre cada película elaboró grandes teorizaciones, hasta el punto que su bibliografía es superior a su filmografía; pero su bibliografía siempre está remitida a su cine. Eisenstein es un hombre que reflexionó muy creativamente sobre todas las posibilidades de expresión que tiene el cine. Pasaba del cine hecho con base en la técnica del montaje de atracciones como “La Huelga”, a un cine con una dramaturgia clásica y de una estructura muy patética como el Acorazado; después superaba la etapa de la Comedia del Arte, de la concepción colectivista de la elaboración artística y saltaba a hacer un cine de corte intimista, que desde luego podía causar un poco

Se ven de izquierda a derecha: de Cachucha, Jorge Pinto (fotógrafo), el actor (Script), Hernando González (camarógrafo) y Lisandro Duque.



las asperezas o el escepticismo de Stalin; fué un hombre que nunca se fatigó de experimentar, como si a través de cada película aspirara a elaborar un modelo del género. Eso me impresiona a mí mucho de Eisenstein, todas sus reflexiones sobre el montaje, sus aportes tan anticipados a la teoría del color, del sonido. Sin embargo, cuando yo pienso en hacer cine, nunca me cruza por la cabeza realizar una película de multitudes; y pienso que, un poco, esa concepción que tengo sobre el cine y, también, sobre la literatura, fué lo que me motivó a interesarme por historias y temas tan sencillos como los que he trabajado en mis películas.

C.— Detrás de aquellas anécdotas tan inofensivas como “38 Corto 45 Largo”, “Hoy no frío”, “TV or not TV” hay un enorme aliento político, un ánimo de concientizar, de llamar la atención sobre la realidad social y la calidad de la vida urbana obrera, o de una humilde familia de aldea. ¿Por qué ese interés, de dónde surgen esas historias?

L. D.— En esas pequeñas cosas está el contenido de la vida; en eso que vivimos todos los días, como sin darnos cuenta, estamos experimentando nuestras propias formas de organización

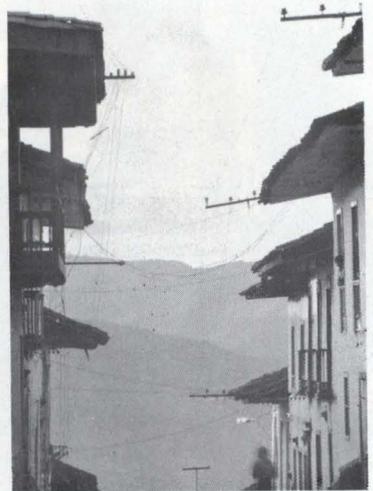
política, social y económica, allí se refleja la dolorosa realidad de nuestro país. Son historias que en parte le pueden haber ocurrido a uno mismo; que en parte le han ocurrido a amigos, a conocidos y que en parte se complementan con una invención.

Yo me he vuelto un cazador de episodios ajenos o personales para ir elaborando el gérmen y tener ahí un poco de materia prima para desarrollar guiones. Les pongo un ejemplo, esto me pasó a mí un día: yo necesitaba cambiar un billete de quinientos pesos y para éso uno necesita comprar mínimo una cajetilla de cigarrillos; entonces, me le arrimé a un tipo que estaba vendiendo cigarrillos encima de un periódico, en un andén; le dije, “deme una cajetilla”; le pagué con el billete de quinientos y la destapé. El me dijo, “no tengo devueltas, me espera un momento yo voy a cambiar”. El se fué. En ese momento, cuando yo me sentí solo, cuidando ese puestico, cuidando esa hoja de periódico en donde había cajetillas, la soledad me puso a reflexionar sobre una cantidad de cosas.

Entonces me dije, ‘qué cara pondría yo si soy confundido con un vendedor ambulante y me zampan a un carro de la policía con el resto de vendedores? Y a partir de ese momento, de esa pequeña elucubra-

ción —que después se resolvió, porque el tipo llegó, me dió la devuelta— me dije, ‘tengo un buen tema para una película; la del tipo que se plantea problemas de status porque lo cogen preso y se indigna como todo buen colombiano de clase media, porque lo confundieron con un vendedor de cigarrillos.

Lo mismo con “Hoy no frío”: Un primo mío le regaló a la mamá una neve-



Historia de la Arquitectura Antioqueña.

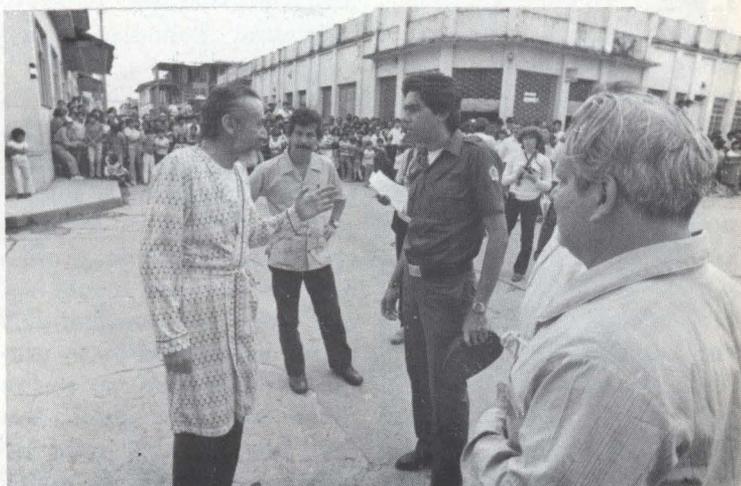
ra. En Sevilla la nevera es un artículo relativamente innecesario porque es un clima medio y porque los hábitos campesinos del lugar le han enseñado a las señoras que la preservación de los alimentos se hace sin nevera. No existe sensibilidad frente a la bebida fría, hay gente a la que no le gusta. El campesino no le pide una cerveza fría, la pide al clima y hay supersticiones contra las cosas heladas; creen que daña la

garganta, creen que produce gripa. La carne no se conserva en nevera porque se hace insípida. Entonces... claro, la nevera casi que es un artículo que no sirve sino para hacer helados y cuando ya se calma la fiebre del helado, la nevera se vuelve un bien mostrenco innecesario. Entonces, todo guión nace de un episodio real que uno como que lo tiene que desarrollar de una manera fantasiosa, pesimista u optimista. Uno le tiene que agregar cosas a la realidad para poder elaborar un guión.

C.— Inevitablemente esas impresiones que usted contaba sobre la violencia, tienen que dejar un sedimento, una gran huella. ¿Hasta dónde hay una especie de terapia en el cine de Lisandro?

L. D.— En lo que tiene que ver, por ejemplo, con "El Escarabajo", indudablemente que es una película sobre la violencia. Mucha gente aquí en Colombia —aquí tal vez se justificaría menos— me ha dicho que le resulta excesivamente cruel la manera tan gratuita como la gente muere en "El Escarabajo". Yo la única respuesta que tengo para eso es que he visto crímenes más gratuitos en Sevilla; en el año 60, no solamente fueron muertos dos amigos míos, de la misma manera como mueren en la película y por el mismo robo, en el mismo teatro donde se filmó, sino que hace quince días mataron a otro amigo en Sevilla, le pegaron tres tiros en la cabeza y ésta es la hora que no se sabe por qué. La

En Moscú, durante la premiación de la semana de cine colombiano.



"Los curiosos nunca faltan". Rodando "El Escarabajo".

muerte del motociclista ocurrió exactamente igual en Sevilla, en los días que la estábamos rodando y nos dió mucha dificultad hacerla porque la gente se aglomeraba creyendo que filmábamos ese mismo caso real. Con simultaneidad a la filmación, ocurría un crimen exactamente igual, a tres cuerdas; un policía que asesinaba a un pequeño delincuente.

C.— Su interés por la estética y por la moral de lo cotidiano se expresa, podríamos decir, en una dimensión de doble faz, muy trágica y muy cómica a la vez. En "38 Corto . . ." toda esa miseria decorosa de aquel hombre, desde que se despierta y se le cae la tabla de la cama, el desayuno con gaseosa, la ducha, la elección de la ropa, etc., es recreada con gran humor, pero con un humor doloroso, que golpea.

L. D.— Yo estoy de acuerdo con la afirmación de que solamente pueden hacer reír los que han sufrido. El humor es una patología; la prueba es que el humor se nutre de la desgracia; uno no logra hacer reír a nadie contándole la felicidad de nadie. Uno hace reír contando desastres; la gente se ríe si alguien se resbala en una cáscara de banano; la gente no le encuentra gracia al que alguien se gane una lotería. En ese sentido

nuestro país es una fuente interminable de buen humor porque es un país muy desgraciado, muy miserable. Además, considero que es más persuasivo para el espectador, es más formativo y mueve más a la reflexión lo desgraciado expuesto a través del humor, porque crea una distancia que no es el compromiso afectivo incondicional hacia el que sufre, sino que es mostrado las contradicciones del sufrimiento y creando además en el espectador un sentimiento autopunitivo, o sea, problematizándole moralmente por haberse reído de quien ha sufrido. La operación psicológica del espectador es más compleja que si se le suelta el problema de la gente así, de manera grosera, directa, sin preámbulos.

C.— Con relación a lo último que usted afirma, hemos encontrado una gran diferencia entre sus películas documentales y argumentales. Películas como "Favor correrse atrás", "No se admiten patos" o "Vivienda campesina" (incluso documentales para los que ha escrito el guión), son una especie de inventario y enunciado de problemas de diversa índole social que, aunque tratados con la sensibilidad y la gracia de su humor, no pasan de ser una gran queja. Son una avalancha de información que no logra ser eficaz

frente al público, como sí ocurre con las películas suyas de puesta en escena, son más directas, más persuasivas, menos distanciadas.

L. D.— Eso es cierto. Lo que pasa es que el sobreprecio tuvo una época en que todos cargábamos con el lastre de las ciencias sociales, del sociologismo. Estábamos accediendo al cine de una manera muy amateur todavía, incluso los egresados de escuelas de cine, y nos parecía, por aquel entonces, un desperdicio no ahondar en todo ese efectismo de las cifras estadísticas; había una premura por aprovechar esos diez o doce minutos de las películas en decir todo lo que nos habían tenido que privar de decir cuando no podíamos hacer cine. Yo creo que el cine posterior, el documental hijo del sobreprecio, que todavía no se ha hecho en Colombia, va a ser más despojado de estadísticas, yo creo que va a mostrar un manejo más idóneo de la imagen cinematográfica. Nosotros, durante el sobreprecio, estábamos muy limitados en el uso de instrumentos, de maquinaria cinematográfica, de herramientas y por ende, eso nos creaba limitaciones de lenguaje. Todas las películas de sobreprecio son hechas con trípode y nada más. El gran cuestionamiento contra el zoom,

por ejemplo, si bien en su momento se justificó porque con él se estaba llegando a niveles de saturación y de abuso muy grandes, de todas maneras hay que entender que no trabajándose una película sino con trípode, el zoom se tenía que volver a la fuerza un aliado para lograr formas de elaboración de la imagen de cine que no tuvieran ese aspecto de audiovisual, de cámara estática.

Hacer películas solamente con trípode es lo mismo que imponerse a un escritor elaborar sus artículos prescindiendo de dos vocales, de tres preposiciones y de unas diez consonantes. Eso lo descubrí hace apenas quince días, cuando tuve la oportunidad de hacer, por primera vez en mi

vida, un documental, un cortometraje, usando dolly y grúa.

C.— Estamos parcialmente de acuerdo. Pero muchas veces la economía de recursos impone una audacia creativa mayor, un conocimiento más profundo del tema y del lenguaje; un planteamiento estructural narrativo más expresivo, más directo. Pensamos en el cine de Jorge Silva y Martha Rodríguez, "Chircales", "Voz de tierra, memoria y futuro", o en "Carmen" de Eulalia Carrizosa del grupo Cine-Mujer; películas hechas sin dolly, sin grúas, en donde la herramienta fundamental, si lo vamos a ver, es la cámara, el montaje, y más allá de lo técnico, un excelente trabajo de investigación, de

guión, de compenetración y respeto por el objeto que abordan.

L. D.— Yo creo que los primeros cortometrajes del sobreprecio, no habiéndose hecho sino con un trípode y con un zoom, lograron contar demasiadas cosas. Lograron un aprovechamiento óptimo de la imagen para el grado de amateurismo que nos caracterizaba en esos años

La diferencia con películas como "Chircales" en comparación con cualquier cortometraje o documental de sobreprecio, se debe a factores de producción. La película "Chircales" la hicieron en varios años y tenían su propia cámara. Eso es un caso excepcional, inexistente para el cine de 35 mm

El actor mejicano de "El Escarabajo" es un muchacho muy glamuroso. Allí aprendí que era más difícil afeitar a la "gente bella" que embellecer a un gurre . . .



en nuestro país. Es el seguimiento de un proceso muy largo, al que solamente se puede acceder documentalmente, si la cámara es propia. En cambio el caso de uno es bien distinto. Uno trabaja con una cámara que tiene un costo de alquiler de \$20.000 diarios; el productor, por eso mismo, le dice a uno: 'yo no puedo pagar por alquiler de cámara más de \$100.000, ese es el presupuesto, luego su trabajo no puede exceder de cinco días'. Entonces, el documental se malogra mucho con eso. Entre el documental de sobreprecio y el documental antropológico tipo "Chircales", hay un poco la misma diferencia que hay entre el artículo de prensa que tiene que estar mañana y la novela cuyo autor se debe tomar todo el tiempo para plantear un universo con mucha coherencia. O sea, son géneros distintos.

C.— En sus películas argumentales de sobreprecio, también hechas con pocos instrumentos, y en su primer largometraje se aprecia un gran esmero y atención por el ambiente, por la relación del personaje con el espacio.

L. D.— Yo me cuido mucho de escoger el escenario porque creo que así como se habla de "casting" en la escogencia de los actores, se necesita casting en la escogencia del escenario físico. Yo creo mucho en la dramaticidad del paisaje; la película "El Escarabajo", por ejemplo, no me la imagino hecha en un ambiente sabanero, en un ambiente desprovisto de cordilleras. Para mí es muy importante el color de las paredes, el estilo de las ventanas

C.— En "El Escarabajo", más allá de la historia del muchacho por conquistar el

triunfo en el ciclismo, está la vida del pueblo, del contexto que lo rodea. Pero, ¿por qué un ciclista?

L. D.— Esa historia se hubiera podido contar con un futbolista. De por sí el muchacho que originalmente sufrió esa muerte en la vida real, era un futbolista. Lo que pasa es que el fútbol tiene un campo de acción muy restringido, que es una cancha. Entonces yo aproveché que el ciclismo permitía una utilización del espacio más prolongado, más fluido, el ciclismo es circular; una bicicleta es un dolly, digámoslo así, es algo que avanza.

C.— Independientemente de la acertada elección de los actores en lo que se refiere a casting, en sus películas hay un buen nivel de actuación. ¿Cómo maneja ese aspecto?



L. D.—Lo peor en términos de manejo de actores, es darles el guión con mucha anticipación. El guión hay que dárselos, ojalá, un día antes de empezar el rodaje, para que se informen en general y no alcancen a construir lo que llaman ellos, un personaje. La construcción de un personaje por parte de un actor es muy peligrosa. Eso funciona bien en teatro porque el actor está frente al público continuamente. En cine el actor no está frente al público, el que está frente al público es el personaje, cuando la película está terminada; el actor actúa frente a una cámara y no actúa un continuo que dura hora y media.

C.— ¿Y el desarrollo dramático, el record en la ac-

tuación, cómo lo mantiene si el actor no tiene una concepción clara de su personaje y de la función que cumple?

L. D.— Sí tiene una concepción global porque ya se conoce la historia. Pero es muy grave dejarle al actor que arme un personaje porque es como si no hubiera un director que quisiera lograr de él ciertas cosas.

C.— ¿Para usted no existe entonces el actor de cine? O sea, un buen casting y el director!

L. D.— . . Exactamente.

C.— ¿En qué consistiría entonces el profesionalismo de un actor de cine? Porque un problema grande es mantener el record a nivel

de la actuación. El mismo sentimiento que se produce en determinada escena, volver a reproducirlo cinco días después, de quién depende, del director o del actor?

L. D.— De ambos, pero de todas maneras el director es el que tiene el guión completo aquí en la cabeza.

C.— Cierto, pero para que el actor pueda reproducir esa misma actitud, ese mismo gesto, ese mismo sentimiento, debe tener su personaje también en la cabeza.

L. D.— Cómo les dijera ...! Yo lo digo por ésto: Yo no tenía claro eso cuando iba a hacer "El Escarabajo";



incluso me intimidé, porque yo me vi en Cali con Carlos Mayolo un poco antes de empezar mi filmación y me dijo que era catastrófico que yo no hubiera trabajado con un solo actor todavía. Incluso algo más que parecía en ese momento muy grave: yo ni siquiera conocía a la actriz, ella llegó después de quince días de haber empezado la filmación, pero yo había visto el casting de la vieja en una fotografía del rostro y el cuerpo y dije "ella es; ahora lo único que falta ver es si ella es desenvuelta frente a la cámara". Ese ya es otro problema. Y los problemas de los dos primeros días de filmación con el de la moto fueron desmontarlo del personaje que él tenía elaborado. El tenía era un chafarote camaján de corte boyacense. Hubo entonces que volverlo un tipo con ciertos matices de ternura, de amistad. El actor mexicano fué un muchacho que nunca supo qué película hacía. El se asustó cuando vió la película terminada. Y es obvio; él tenía como una memoria mecánica de todo el argumento, pero el argumento es una cosa distinta al tratamiento y a la densidad que puede lograr cada plano.

C.— Los actores de "El Escarabajo" expresan muy bien ese ámbito de lo popular que a usted le gusta trabajar, pero hay algunos casos, como el del motociclis-

ta, que desbordan lo natural y caen en la caricatura populista.

L. D.— En efecto, hubo un problemita con ese actor, que se posesionó tanto de su papel que me alcanzó a meter morcillitas de corte populista. Ahí está el peligro, porque el tipo la noche anterior había construido tanto su diálogo, porque era muy disciplinado, que por más que yo lo corrigiera, cuando se repetía el plano, volvía a decirlo. Y si lo decía como yo le indicaba, entonces le salía estereotipado. Ese es uno de los riesgos de dejar que el actor coja vuelo. Aunque en el guión los diálogos son relativamente coloquiales, muy cotidianos, yo sabía que les tenía que introducir reformas, que iban surgiendo de la situación y en parte de la creatividad de los actores.

C.— Su cine, como el de varios directores de su generación, (Mayolo, Loboguerrero, Sánchez, Ospina),

muestra un acucioso interés por rescatar la provincia, volver a su tierra, mostrar su gente, sus problemas, su nostalgia. ¿Cómo ve eso? ¿Trae mejores resultados con el público o, por el contrario, hace demasiado localistas las películas? ¿Será que estamos encontrando nuestra propia forma de expresión cinematográfica?

L. D.— Todo residente de ciudad arrastra con un provinciano, o es un provinciano, o sus padres lo son. O sea, todavía no se ha dado la generación de bogotanos que sean estrictamente ciudadanos, con las raíces perdidas respecto de su procedencia cultural y provincial. Por eso, a mí me interesa mucho la reflexión tanto en lo literario como en lo cinematográfico, sobre el mundo de la provincia y, desde luego, como uno es el producto de una especie de sincretismo cultural —en el caso mío, ya llevo muchos años viviendo en Bogotá— y a la vez uno tiene la sen-



sibilidad muy alerta al movimiento de la ciudad, uno capta con sus ojos de provinciano detalles de la ciudad que a los ciudadanos se les escapa y recupera de la infancia y de la provincia, episodios ya transfigurados por la memoria y por la distancia; los recupera de una manera muy crítica, o sea, yo soy una persona que mantiene viva su nostalgia por la vida aldeana, pero es una nostalgia crítica, no es una nostalgia complaciente ni romántica. El cine latinoamericano ha demostrado con una serie de películas que ha perdido el complejo de inferioridad frente al quehacer fílmico. Es un cine en el que se mienta la madre, en el que se recrean las formas lugareñas de hablar sin temor a que eso sea asumido como un gesto localista. Es un cine que está teniendo más recibo entre los espectadores que otras películas, latinoamericanas también, avergonzadas de nuestras formas de hablar, de nuestro complejo de ghetto cultural; quisieron sugerir una modalidad de uso del lenguaje oral como parecido al esperanto, una especie de español universal, como si lo hubiera. Como si lo universal no procediera de lo local, de lo raizal. Me explico: aquí tenemos varios ejemplos en Colombia. La película "Pasos en la niebla" fué una película que por imposiciones de la pro-

ductora se tuvo que escribir en una especie de lenguaje español internacional, en donde en vez de decirse 'no me joda', había que decir 'no me fastidies'; en donde en vez de decir, 'vá-yase p'al carajo', había que decir 'vete al diablo'. Formulaciones muy literarias, muy arcaicas, dizque para que, supuestamente, se entendieran en todas partes. En cambio, las películas que de una manera impúdica, desvergonzada, sin complejos, exhiben la forma de hablar y de caminar de nuestras gentes, son recibidas con aplausos por los espectadores. Hay un primer grado de identificación cultural entre el espectador y esas películas. Yo creo que la gran prueba de que no hay que temerle a los lenguajes lugareños, a las formas de hablar lugareñas, es el tango, el lunfardo, que tiene un gran recibo universal y no ha sido a costa de prescindir del uso de los localismos porteños.

C.— Usted privilegia mucho el lenguaje verbal.

L. D.— Porque el lenguaje oral tanto en cine como en teatro o en las artes visuales o espaciales, condiciona el resto. Condiciona la puesta en escena y la expresión corporal de los actores, la expresión gestual. Para el actor decir, 'lo que me has hecho es una perfidia', se tiene que asomar por una

ventana, mirar hacia el horizonte y dirigirse a un interlocutor a quien le está dando la espalda. En cambio, si el actor lo que tiene que decir es, 'usted me traicionó hijueputa!', tiene que mirar de frente y con una expresión corporal y gestual desafiante. Entonces, por eso privilegio el concepto del habla lugareña, porque lo contrario equivale a ponerle un corset al actor, restarle libertad de movimientos, y eso empobrece terriblemente la escena cinematográfica y en cuanto a la película, la pauperiza culturalmente.

C.— Conviene hacer una distinción: en Latinoamérica y en Colombia particularmente, se dan diversas maneras de búsqueda y de expresión de nuestra identidad a través del cine. No es lo mismo una película como "El taxista millonario", que recrea ciertas formas y valores populares parasitarios de unos esquemas comerciales impuestos por la televisión —de todas maneras colombianos—, que películas como "El Escarabajo", en donde lo popular surge de las formas de vida de los pueblos y ciudades, formas que se recuperan para ser convertidas en espectáculo. Usted en alguna entrevista que le hicieron en Bolivia, definió varias tendencias del cine colombiano que explican esas diferencias. ¿Cómo

son?

L. D.— Las variantes de cine a las que me refería son las que se inscriben más o menos dentro de estos modelos: Hay un modelo de cine cosmopolita tipo "Pasos en la niebla" o "El Agente nuclear", al que ya me había referido. Hay un modelo de cine que implica una reflexión política sobre la realidad, pero que no logra acceder al espectáculo tradicional; por ejemplo, "Campesinos". Hay un modelo de cine que se queda en el ademán populista y que si bien ofrece algunas variantes interesantes de aproximación cultural, se compromete con intereses muy indeseables: la manipulación comercial del espectáculo en términos de mass-media para dirigir conductas y mensajes.

C.— Como "Esposos en vacaciones" o "El inmigrante latino". Pero habría un cuarto modelo dentro del cual se inscribiría su cine, es el que intenta encontrar una estética propia, no elitista, sino que busca penetrar en el gran público. En este cine prima la visión crítica de nuestra sociedad, pero expresada con poesía o con humor, reflejando siempre un estilo personal.

L. D.— De ese cine, tal vez, la primera propuesta dada a un nivel documental, es "Gamín" de Ciro Durán. Pero después se madu-

ra en términos de ficción, de cine argumental y desemboca en películas que no tienen antecedentes en Colombia. Por ejemplo, "Carne de tu Carne" de Mayolo, "Pisingaña" de Leopoldo Pinzón, "Con su música a otra parte" y "El Escarabajo". En ellas se pueden encontrar una serie de elementos que le dan mucha coherencia al cine colombiano, que le dan mucha unidad, sin que esa unidad malogre la diversidad de ofertas culturales que cada película por separado significa. En esas películas hay un aspecto en común: el problema de la violencia. Hay una memoria sobre la violencia que empieza a abrirse paso con unos símbolos parecidos pero diferentes.

C.— Por las conjeturas que se habrá hecho el lector de esta entrevista, no sobra recordar su etapa de crítico de cine. ¿Qué le dejó el crítico al director?

L. D.— En el trabajo de la crítica cinematográfica no aprendí absolutamente nada en lo que tiene que ver con la dirección de una película. Pero de las experiencias como director sí he aprendido mucha crítica de cine.

C.— Pero seguramente lo sensibilizó a la lectura del lenguaje del cine . . .

L. D.— Yo no fui un crítico demasiado conocedor del

lenguaje cinematográfico. Yo montaba un discurso paralelo de corte literario a propósito o con el pretexto de una película. El lenguaje cinematográfico lo aprendí cometiendo errores, haciendo cine. Por eso creo que esa práctica es muy recomendable para el crítico de cine, para que entre en contacto con la producción y aprenda cuáles son los problemas de hacer una película.

C.— Un buen lector, no necesariamente tiene que ser escritor para que logre descubrir la arquitectura de una novela y los trucos de su autor, y pueda disfrutar al máximo la literatura. Una cosa es ser realizador y otra espectador; y el crítico como espectador no tiene porque hacerle concesiones a una película porque haya sido difícil hacer un traveling o contrapicado; el crítico debe percibir si está bien usado, si expresa en la medida que le corresponde.

L. D.— Lo que quiero decir es lo siguiente: una cosa es la crítica respecto del cine extranjero, porque lo que un colombiano escribe sobre una película extranjera —norteamericana— no lo van a leer los gringos, esa crítica no va a ser un instrumento que los enriquezca a ellos. Pero yo creo que cuando un país empieza a gestar la industria del cine como es el caso de Colombia, el concepto de la críti-

ca se tiene que reajustar y se tiene que trabajar en una doble dirección: el crítico con respecto a los espectadores y el crítico con respecto a los realizadores, porque aquí todo el mundo está en una etapa embrionaria, tanto los críticos como los realizadores . . . entonces la crítica no ha logrado gravitar sobre los realizadores, no porque éstos sean indiferentes a la crítica, sino por los críticos desconocen las particularidades del oficio. Sería muy importante que los críticos aquí en Colombia, a propósito del cine colombiano, lo- gran proyectar su influencia entre los mismos realizadores, y eso no se puede sino en la medida en que ellos coexistan con el oficio filmico y lo conozcan.

Fichas Técnicas



1974 FAVOR CORRERSE ATRAS

Dirección: Lisandro Duque N.
Producción: Bolivariana Films y Documental Films
Fotografía: Hernando González
Montaje: Lisandro Duque y Jorge Castellanos
Formato y Duración: 35 mm. Color. 10 min.

Síntesis: Documental que plantea con fino humor los problemas del transporte urbano en Bogotá y en las carreteras intermunicipales. Los usuarios, los conductores y las personas que sacan provecho inescrupulosamente de aquel caos.

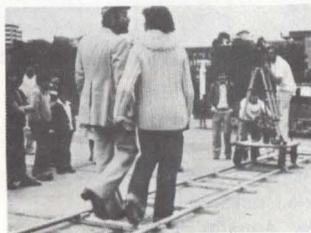
Premios: Primer premio en el Concurso de Cortometrajes del Festival de Cine de Cartagena.



1975 NO SE ADMITEN PATOS

Dirección: Lisandro Duque N.
Producción: Filmaci
Producción Ejecutiva: Gloria Ayala
Fotografía: Alfonso Lara
Asistente de Dirección: Jaime Osorio Gómez
Formato y Duración: 35 mm. Color. 9 min.

Síntesis: Documental de técnica mixta entre foto-fija y tomas reales que propone demostrar cómo el mundo de la ficción infantil que se desarrolla en las historietas de Walt Disney, tiene una prolongación cultural en la vida real de nuestro país. También plantea el problema del desplazamiento del interés de nuestros infantes por la literatura infantil colombiana, ante la inminente avalancha de lecturas extranjeras y la consecuente enajenación de los niños.



1976 LLUVIA COLOMBIANA

Guión, dirección y montaje: Lisandro Duque y Herminio Barrera
Producción: Acemar
Fotografía: Herminio Barrera
Sonido: Eduardo Castro
Actuación: Betty García y Ricardo Matamoros
Formato y duración: 35 mm. Color. 12 min.

Síntesis: Documental y puesta en escena experimental sobre cómo se realiza un cortometraje en Colombia. Se utiliza el humor negro para rendir un homenaje a los artistas, técnicos e intelectuales de la noble industria nacional.

Premios: Tercer Buho Colcultura en el concurso de Nuevo Cine Colombiano, en la modalidad de Cortometraje.



1979 38 CORTO 45 LARGO

Guión y dirección: Lisandro Duque

Producción: Kinos

Fotografía: Hernando González

Montaje: Lisandro Duque y Hernando González

Actuación: Alvaro Rodríguez e Inés Ortiz

Formato y duración: 35 mm. Color. 15 min.

Síntesis: Película argumental con aire de comedia y humor negro que muestra la decorosa miseria y las dificultades para conseguir empleo en que se debate un hombre joven de provincia, quien pese a las circunstancias económicas y a los accidentes diarios que lo asedian, no se da por vencido.



19 HOY NO FRIO, MAÑANA SI

Guión, dirección y montaje: Lisandro Duque

Producción: Copelco

Fotografía: Hernando González

Actuación: Luzmila Montoya, Néstor Naranjo, Flavia Henao y Esperanza Henao.

Formato y duración: 35 mm. Color. 10 min.

Síntesis: Argumental mudo, con intertítulos pero con sonido ambiente, que narra la historia de una nevera al llegar por primera vez a un grupo familiar aldeano. Esto suscita una serie de reacciones y modificaciones en los hábitos domésticos, especialmente, en el de la consumación de alimentos. El artefacto quedará sirviendo.



1980 TV OR NOT TV

Guión, dirección y montaje: Lisandro Duque

Producción: Kinos

Fotografía: Hernando González

Sonido: Eduardo Castro

Actuación: Beatriz Camargo, Alvaro Rodríguez, Alfonso Ortiz e Inés Prieto.

Formato y duración: 35 mm. Color. 9 min.

Síntesis: Dos matrimonios obreros se reúnen en la casa de uno de ellos que acaba de comprar un televisor de segunda mano, para celebrar la adquisición de éste con un suculento almuerzo y viendo la pelea por el título mundial entre Rocky Valdés y Carlos Monzón. Lamentablemente el televisor falla en el momento preciso. Se hacen todos los intentos posibles por repararlo, mientras el almuerzo se enfría y los ánimos van decayendo, hasta que finalmente se ven obligados a seguir los detalles del evento por la radio.



1980 VIVIENDA CAMPESINA

Productor: Caja de Crédito Agrario

Duración: 14 minutos

Formato: 35 mm. Eastmancolor

Guión, dirección y montaje: Lisandro Duque Naranjo

Fotografía y cámara: Hernando González P.

Asistente de cámara y montaje: Agustín Pinto

Sonido: Eduardo Castro

Laboratorios: Bacatá

Síntesis: Documental sobre las concentraciones de vivienda campesina que sirven para contener el éxodo del campo a la ciudad.

1982 EL ESCARABAJO



Productor: Grupo Comunicadores Marcos Jara Asociados

Duración: 90 minutos

Formato: 35 mm. Eastmancolor

Productor ejecutivo: Marcos Jara

Gerente de producción: Rodolfo Gutiérrez

Jefe de producción: Iván Soler

Script: Martha Helena Restrepo

Música: Jaime Valencia

Montaje: Lisandro Duque, Carlos Savage, Mario Jiménez

Sonido: Heriberto García

Cámara: Hernando González

Fotografía: Jorge Pinto

Iluminación: Alfonso Lara, Jaime Ceballos, José María Ciganda

Utilería: Mario Sandino

Foto fija: Lina Uribe

Asistentes: Producción: Amparo Jaramillo. Tramoya: Benjamín López. Sonido: Jorge Arroyabe

Tramoyista: Rafaél Rincón

Actores: Eduardo Gazcón, Argemiro Castiblanco, Carlos Parada, Gina Morett, Marcelo Gaete, Eduardo Trujillo, Gonzalo Ayala, Omar Sánchez

Actuación especial de: Patrocinio Jiménez

Guión y dirección: Lisandro Duque Naranjo

Síntesis: Historia de tres jóvenes empeñados en que uno de ellos se haga campeón ciclista. Sus sueños se estrellan contra un cerco de impedimentos económicos que los convierten en modestos delincuentes. No obstante la modestia de sus delitos, el precio que pagan es el más alto: la vida.

1983 ARQUITECTURA DE LA COLONIZACION ANTIOQUEÑA



Productor: Focine

Duración: por definirse, pues se encuentra en proceso de montaje

Formato: 35 mm. Eastmancolor

Fotografía y cámara: Hernando González

Jefe de Producción: Guillermo Calle

Productor ejecutivo: Teresa Saldarriaga

Sonido: Heriberto García

Script: Mireya Villamizar

Iluminación: Jaime Ceballos

Asistente de cámara: Edgar Ulloa

Foto fija: Germán Botero

Asistentes de producción: en Manizales: Julián Arbelaez
en Salamina: Amparo Serna

Tramoya: Mauricio Never Herrera.

Guión y dirección: Lisandro Duque Naranjo

Síntesis: Seguimiento documental de las distintas etapas de la arquitectura antioqueña, desde la Colonización hasta la Colonización del Viejo Caldas, a efecto de ubicar los rasgos regionales y autóctonos que esa arquitectura va ganando a lo largo del proceso.

Retrospectiva



Agosto 27: Cortometrajes "Yo pedaleo tú pedaleas", "Favor correrse atrás", "No se admiten Patos", 3,5,7,9 pm "Lluvia Colombiana", "T.V. or not T.V.", "Hoy no frío mañana sí", "Vivienda Campesina"

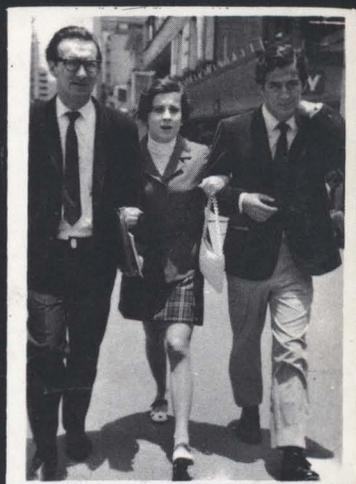
Agosto 28: Largometraje "El Escarabajo".

Agosto 29:

3. 5 p.m. : Cortometrajes

7 p.m. : "Coloquio con el realizador"

9 p.m. : "El Escarabajo"



Un Film de John Huston

Bajo El Volcán

No se puede
vivir sin amar.



MICHAEL y KATHY FITZGERALD Presentan Una Producción de ITHACA-CONACINE Un Film de JOHN HUSTON

ALBERT FINNEY JACQUELINE BISSET ANTHONY ANDREWS BAJA EL VOLCÁN

Música **ALEX NORTH** Productor Ejecutivo **MICHAEL FITZGERALD** Productores **MORITZ BORMAN y WIELAND SCHULZ-KEIL**

Guiónista **GUY GALLO** Basado en una novela de **MALCOLM LOWRY** Director **JOHN HUSTON**

Distribuido por Twentieth Century-Fox
© 1984 Twentieth Century-Fox

