

12

OCTUBRE-DICIEMBRE 1984



CHASQUI

REVISTA LATINOAMERICANA DE COMUNICACION



cine
latino ● americano

CIESPAL



CARTA DE LOS EDITORES

A nuestros lectores:

El nuevo cine latinoamericano lucha entre la identidad y la dependencia. Sus esfuerzos han sido muy grandes, pese a la falta de estímulos y de una infraestructura para la producción, exhibición y difusión de sus películas.

El nuevo cine latinoamericano busca un mejor desarrollo, para presentar a su pueblo sus propios contenidos nacionales, a través del cine alternativo que contenga las verdaderas imágenes de cada pueblo.

Por ello, Jorge Sanjinés clama por un cine que sea parte de la lucha heroica que libran nuestros pueblos, que sea parte de la construcción de nuestra propia cultura, que haga de nuestro pueblo su principal destinatario, y que desarrollemos una dramaturgia liberadora y liberada.

En el presente número, CHASQUI publica una entrevista a dos cineastas ecuatorianos, Gustavo Corral del Grupo Kino y Camilo Luzuriaga del Grupo Quinde, cuyas opiniones sinceras, sus respuestas claras y honestas, establecen el nacimiento y desarrollo del cine nacional, así como los problemas que dicha manifestación cultural conlleva. Cuentan sus experiencias y la necesidad de que se expida una Ley Nacional de Cine.

En las secciones ensayos y actualidad, presentamos valiosos aportes de personalidades latinoamericanas que tratan, desde diferentes puntos de vista, el desarrollo del nuevo cine en América Latina, así como las experiencias obtenidas en cada uno de sus países.

En la sección bibliografía, se han recogido lo últimamente publicado sobre esta interesante temática, de singular beneficio para quienes desean conocer a fondo lo concerniente al cine latinoamericano. Así mismo, presentamos en la sección hemerografía, las revistas especializadas en el tema.

En la sección noticias consta la información referente a seminarios, cursos, medios de comunicación, gremios periodísticos, congresos, etc., de interés para estudiantes, periodistas e investigadores. Tenemos también secciones sobre nuevas tecnología, investigación y enseñanza, con temas de actualidad sobre el futuro de las comunicaciones, la integración y la formación profesional.

Debemos dejar constancia de nuestro agradecimiento a Ulises Estrella, Director de la Cinemateca Nacional de la Casa de la Cultura Benjamín Carrón, por su valiosa colaboración para la edición del presente número.

Cordialmente,

Lincoln Larrea Benalcázar Jorge Mantilla Jarrín

EN ESTE NUMERO

2 EDITORIAL

El futuro del cine

Luis E. Proaño

4 ENTREVISTA

4 Nacionalizamos los cines, pero no las pantallas.

Ambrosio Fornet

10 ENSAYOS

10 Reflexiones sobre el cine ecuatoriano

Ulises Estrella

13 Cine, historia y memoria popular

Alfonso Gumucio

16 Apuntes sobre el cine latinoamericano

Octavio Getino

24 Cine latinoamericano o el lugar de la memoria

Jorge Sanjinés

28 CONTROVERSIAS

28 El cine ecuatoriano

42 ACTUALIDAD

42 Identidad y dependencia del cine colombiano

Gilberto Bello

47 Iniciativa privada mexicana y política estatal

Javier Aranda

48 Perspectiva actual del cine boliviano

Julio C. Peñaloza Bretel

50 Cursos y Seminarios de CIESPAL, 1985

53 Filmes nacionales, éxito de taquilla en Brasil

Patricia Vega

54 De cómo aprender amar y odiar al cine venezolano

Rodolfo Izaguirre

58 Cine minero boliviano

Maria Luisa Mercado y Gabriela Avila

61 De lo coyuntural a lo universal en cine argentino

Bebe Kamin

62 Cine para niños

Haro Serft

64 Ensayo de producción colectiva en cine peruano

65 NUEVAS TECNOLOGIAS

70 INVESTIGACION

73 ENSEÑANZA

76 ACTIVIDADES CIESPAL

82 NOTICIAS

88 DOCUMENTOS

94 BIBLIOGRAFIA

96 HEMEROGRAFIA

98 FICHAS Y RESEÑAS

100 SECCION EN INGLES Y PORTUGUES



DR. LUIS E. PROAÑO

Los cineastas y el público se encuentran en una coyuntura que podría conducir, a través de sus películas, al aceleramiento de un cambio cada vez más deseado y cercano.

En 1968 Jack Valenti, Presidente de la Motion Picture Association, contrató a la firma de Daniel Yankelovich para la realización de un estudio sobre preferencias de las audiencias de cine. Los resultados fueron ilustrativos.

De acuerdo al sondeo de Yankelovich 50^o/o de los norteamericanos que pasaban la edad de 16 años nunca o casi nunca iban al cine. De aquellos que confesaban ir al cine, 50^o/o se encontraban entre los 16 y 24 años. Lo peor de todo fue el descubrir que si bien la mayoría de los encuestados indicó que las películas constituían su programa favorito de lo que se exhibía en televisión y prefería las películas de los teatros a las de la pantalla chica, sin embargo no se tomaban el trabajo de frecuentarlos.

Estos datos venían en parte a explicar el dramático descenso de las audiencias de cine que de 75 millones de asistentes, durante el auge de postguerra, apenas llegaban a 15 millones a finales de la década del 60.

Este fenómeno de decrecimiento fue registrado en Europa y se lo notó más tarde en América Latina, a medida de la popularización de la televisión, en especial en la década del 70.

Ante hechos contundentes como los anotados, muchos críticos se preguntaron si el cine estaba llamado a desaparecer. Semejante pregunta apunta a la solución de un falso problema. La televisión no es un medio diferente al cine. La televisión es cine proyectado en la casa. Las diferencias no son esenciales sino circunstanciales. El cine de los teatros exige una audiencia pública, el de la televisión una audiencia doméstica; el uno se financia con la venta de boletos, el otro con cortes comerciales o una tarifa

mensual en el caso de la televisión por cable.

El medio de proyección es diferente y también lo son los productores y los artistas cuando se trata de estrenos fílmicos destinados a la audiencia de la pantalla chica o a la de la grande. Pero los contenidos y la técnica son, en esencia, los mismos. Por eso las películas de los teatros se pueden proyectar por la televisión y las seriales exitosas de la pantalla chica pueden pasar a la pantalla grande convertida en largometrajes.

El desarrollo del cine norteamericano fue caracterizado magistralmente por Bosley Crowther en tres palabras: Magia, mito y monotonía. Iguales términos podrían aplicarse al cine latinoamericano.

Cuando por primera vez se proyectó el cine mudo, poco o nada interesó su contenido. La gente miraba fascinada el mundo irreal de una pantalla inerte que cobraba vida reflejando la realidad de personas y objetos en continuo movimiento. La hazaña del ingenio humano y lo extraño del invento parecían ser un reflejo incuestionable de lo mágico.

Pronto el efecto mágico se desvaneció a manos de la rutina y los cinevidentes se cansaron de mirar, una y otra vez, idénticas escenas de multitudes trabajando, saliendo de las fábricas, acudiendo a escuelas y espectáculos públicos. Quedó al descubierto así el peligro que siempre acecharía al cine, el de la monotonía y su consecuente necesidad de cambio y novedad.

Para romper el anillo constrictor de la monotonía, los cineastas incursionaron en el ámbito, que instintivamente les pareció provocativo, de leyendas e historias que encarnan los más queridos mitos populares.

EL FUTURO DEL CINE

El mundo cinematográfico se vio poblado de mitos románticos y heróicos en los que la trama remataba siempre en un final feliz con el triunfo del bien sobre el mal, del hombre recto recobrando el amor de la mujer transitoriamente engañada por un villano.

La mitología fílmica reinó plácidamente por largos años, hasta la aparición de la radio, cuya nueva magia puso al descubierto la monotonía del cine mítico que para recuperar su poder tuvo que reencarnarse en la magia del cine parlante.

La presencia de la televisión no amenazó al cine. Eran instancias diferentes que competían por lograr una mayor audiencia para cine que se exhibía en un teatro o cine que se exhibía en casa. El cine televisivo sirvió para popularizar al cine parlante y arrancarle los últimos vestigios de lo mágico, tornándolo familiar o cotidiano y haciendo palpable su monotonía.

El cine de televisión o de teatro es utilizado por el individuo o los grupos humanos de acuerdo a necesidades diferentes de clase social, educación y edad.

Gans y otros investigadores están de acuerdo en señalar que para los pobres las películas funcionan como una aspiración, al observar que personas de relativa riqueza se comportan en forma común, lo que motiva la creencia que la gente común también puede aspirar a la riqueza. Un público de clase media, con cierta sofisticación, interpreta las mismas películas en forma diferente: La posibilidad de una marea social ascendente puede parecerle amenazadora y confirmar su inseguridad.

Los adolescentes en proceso de explorar y probar los beneficios de la madurez, recurren a películas y astros com-

pletamente diferentes de los que agradan a sus mayores que buscan la confirmación de la tradición y el aprendizaje en la solución de problemas concretos. Las personas más allá de la madurez pueden ser particularmente aficionados a volver a ver películas que disfrutaron en su juventud.

Si las películas se miran en función de las necesidades individuales o grupales ¿cuál es el futuro del cine en América Latina?.

Seguirá habiendo el cine de entretenimiento y mera distracción como vehículo de evasión y escapismo de la realidad. No se necesita ser vidente para predecirlo. Importa, sin embargo, recalcar que el hecho que en la actualidad se permiten grados de violencia y expresión sexual que jamás se hubieran tolerado hace 20 años, refleja una tonalidad colectiva en la que en gran parte se afincará el futuro de nuestro cine latinoamericano.

No se puede negar, en efecto, que América Latina está atravesando un período de cambios sin precedentes en el cual gran parte de sus instituciones, tradiciones y valores han caído bajo un riguroso escrutinio crítico. Si notamos que el cine atrae preponderantemente a los menores de 25 años, se puede fácilmente anticipar que se convertirá aún más en vehículo de expresión de esta tendencia crítica que entre nosotros es eminentemente social. Por tanto, los cineastas y el público se encuentran en una coyuntura que podría conducir, a través de sus películas, al aceleramiento de un cambio cada vez más deseado y cercano.



Ambrosio Fornet :

Nacionalizamos los cines pero no las pantallas

Ambrosio Fornet, guionista y crítico literario cubano, fue entrevistado por CHASQUI, cuando estuvo en Quito asistiendo al primer seminario de Guión Cinematográfico realizado con el auspicio de la Cinemateca Nacional de la "Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión".

Al referirse a la experiencia del cine cubano en 23 años de existencia, indicó que era la de haber perdido el complejo de inferioridad. Podemos hacer cine, dijo, y buscar un nuevo lenguaje, una nueva forma de comunicación en función social, un intento de afincar el derecho de nuestro pueblo a tener una imagen propia.

En cuanto al cine ecuatoriano Fornet manifestó que siendo un cine naciente, tiene dos cosas básicas: primero, una conciencia clara de lo que es el cine latinoamericano y segundo, un nivel técnico bastante considerable.

Fornet trabajó en el cine didáctico en el Ministerio de Educación de Cuba, ha dirigido cuatro documentales y escrito los guiones para las películas "Aquella larga noche" y "Retrato de Teresa". Actualmente es asesor literario del ICAIC.

CHASQUI: *¿Ambrosio, cómo te iniciaste dentro del cine y cómo se relacionó tu actividad de crítica literaria con la de guionista?*

AMBROSIO FORNET: Un director fue a verme una vez, quería que le haga el guión para una película: "Aquella larga noche". Después vino Pastor Vega y le hice "Retrato de Teresa", y bueno, de cuando en cuando me vienen amigos. La verdad es que siempre estuve vinculado a la gente de cine, se acercaban y me planteaban sus guiones en calidad de crítico literario, hasta que hubo un momento en que me dijeron: "Oye pero si tú estás trabajando tanto para el cine porque no te vienes para acá". Me quedé pensando en que la propuesta era efectiva desde todos los puntos de vista, se ajustaba al tiempo y horario que yo estaba buscando, y bueno, así llegue de asesor literario del ICAIC, con dos guiones y narraciones de varios documentales. Había trabajado en el cine didáctico dentro del Ministerio de Educación y ya tenía dirigidos cuatro documentales, era un trabajo que me gustaba mucho con

todas las limitaciones que tiene; la necesidad de un programa, una asignatura, la materia de clases; entonces hice documentales de literatura.

CH.: *¿Y ahora que estás en esto del cine regresaría a la crítica literaria?*

A.F.: No renuncio a dejarla. Yo digo: "nadie cambia de oficio a los cuarenta años". Las circunstancias han hecho que entre en esto. Literatura y crítica literaria son cosas muy solitarias en comparación con el cine que tiene el trabajo en equipo, un orden, todo lo tienes que poner en discusión, en duda, solo, eres nadie en el cine. La literatura es diferente, tú haces tu crítica, buena o mala, pero es asunto tuyo, el cine es diferente y eso también me atrajo. Esa colectividad que tiene el cine me ha resultado muy atractiva.

CH.: *Habíamos preparado una serie de ideas acerca de lo que podríamos conversar pensando en que tu experiencia en el cine cubano era más amplia, de todas maneras tengo algunas inquietudes*

que no creo que te sean ajenas. Empezamos por el cine latinoamericano. ¿Crees que puede existir un nuevo lenguaje dentro de lo que se ha dado en llamar "el nuevo cine latinoamericano"? Los planteamientos que nos hacemos en latinoamérica son los de poder obtener un nuevo lenguaje en oposición del cine comercial, alienante, pero un poco la historia nos está demostrando que ha habido algunos errores en los planteamientos. La pregunta es: ¿realmente podemos cambiar el lenguaje del cine que estamos acostumbrados a ver?.

A.F.: Distinguiendo los niveles, hay una gramática en el cine que es común a todo cine, y como digo en el prólogo de mi libro "Cine, literatura, sociedad", Hollywood y el nuevo cine latinoamericano se parecen como el conejo y la ballena en que son mamíferos los dos, los dos son cine, hay una gramática que les es común, ahora, es evidente que tanto el mundo temático y de contenido como el de preocupaciones que aborda el nuevo cine latinoamericano obliga a lo que llamamos, si quieres entre comillas,

de "nuevo lenguaje", un lenguaje que no es el de Hollywood, un lenguaje que busca alternativas de expresión, las más importantes de las cuales tienen su origen en el neorealismo italiano pero que se desarrollan en el nuevo cine latinoamericano con fuerza hasta imponerse como un nuevo lenguaje que mezcla lo documental con la ficción, en el que la ficción siempre apunta hacia un hecho real, o sea en donde los conflictos y el ojo mismo de la cámara miran siempre desde una perspectiva social y hacia una referente real, al contrario de la dramaturgia burguesa y el cine burgués que tienden a aislar el conflicto y el escenario. El cine latinoamericano ha colocado siempre el conflicto y los problemas en términos de conflicto social, lo que obliga necesariamente a un nuevo lenguaje, a sacar la cámara a la calle, a usar cámaras en mano, a montar materiales documentales con materiales de ficción, a ir a las comunidades no tradicionalmente filmadas por el cine. Es el caso del cine de Jorge Sanjinés, quien tiende a crear su propio lenguaje; Sanjinés dice: "yo no puedo operar los primeros planos porque el primer plano es antidemocrático, yo trabajo con el plano general porque es democrático como las comunidades indígenas que yo filmo, que son comunidades y no tienen sentido de la individualidad".

CH.: Es decir la colectividad como personaje.

A.F.: La colectividad se convierte en personaje porque es el destinatario de su

producto fílmico. La colectividad indígena quechua, y de idioma y cultura quechua no concibe el protagonista individual, o por lo menos no le dan un primer plano. Por eso Sanjinés trabaja con los grandes planos secuencia, trabaja poco el primer plano, siempre con la comunidad participando directamente de la acción y con un ritmo que es común del cine, ahí tienes un caso. Federico García del Perú, igual, con "Gualdico", "El caso Huayanay", en cada caso toma un hecho real. Miguel Littin se inicia con "El Chacal de Nagueltoro", a través del drama de un individuo delincuente tú descubres el drama social de Latinoamérica. En el caso de Cuba, una buena parte del cine está vinculada a la historia en conjunto, desde "Lucía" hasta "Memorias del Subdesarrollo" pese a que los lenguajes varían, o tienes "La última cena", todo el cine sobre la esclavitud, dramas ligados a la esclavitud y a la historia de Cuba. Temáticas que ya no son frecuentes en el cine, incluso el cine europeo ya no lo hace, el cine norteamericano raras veces o nunca. Quiere decir que si hablamos a nivel de la gramática no hay un nuevo lenguaje, no creo que se haya dicho: "de la misma manera que Griffith descubre el primer plano, Eisenstein el montaje de atracciones, hay un cineasta latinoamericano que descubrió algo nuevo". Aunque ese lenguaje no está lo suficientemente estudiado y pudiera ser de que sí, pero lo que sí es evidente es que tú ves una película latinoamericana y dices: "esto no es Hollywood, ni Francia, ni Inglaterra, es otra manera de contar y de filmar, y por

supuesto hay momentos como Glauber Rocha. . .

CH.: ¿Dentro de este contexto donde ubicarías a Glauber Rocha?

A.F.: Glauber Rocha es un iniciador, un fundador de esto. Ahora en La Habana en el último festival se hizo una retrospectiva sobre Rocha, con todas sus películas, es realmente impresionante. Hay un momento en que está en estado de locura pero a nivel genial. Con su última película "La edad de la Tierra" tú no sabes qué hacer, si pararte, si quemar el cine, si gritar o si decir esto es maravilloso. Es una búsqueda permanente, insatisfacción permanente, buscando formas nuevas de expresión. Creo que sus grandes películas siguen siendo las de su primera etapa: "Dios y el diablo en la tierra del sol", "Tierra en trance". El cine brasileño en general es un gran cine, sobre todo el de la primera etapa, las películas de Dos Santos, Rui Guerra, León Hirtzman. Y simultáneamente estaba ocurriendo en el cine cubano un fenómeno interesantísimo a nivel de documental con Santiago Alvarez como iniciador de una escuela documentalista que ni el mismo lo sabía, con "Nao", "Cerro pelao", "Ciclón", "79 primaveras", tú ves esos documentales y dices: "En ninguna parte del mundo hay un documental así". Entonces hay un nuevo lenguaje cinematográfico. Hay un cine latinoamericano que aportó con una visión nueva desde la perspectiva del "cahier du cinema" destacado como un "cine político" de "etiqueta", un cine latinoamericano que trabaja en su contexto histórico social, con una película que siempre te devuelve a la realidad tuya, nunca te saca de ella. Si eso es un nuevo lenguaje creo que el cine latinoamericano ha creado un nuevo lenguaje.

CH.: Por lo tanto, ¿existe una identidad entre el cine y latinoamérica misma?

A.F.: Esa es la clave del asunto, la búsqueda de una identidad increíble a nivel de lo que podría ser una perspectiva popular, aún cuando determinadas películas como "La tierra prometida" de Littin, no sean exactamente populares pero la raíz misma de la película es popular. Se requiere pues de una distinción entre la popularidad vista desde la perspectiva de la taquilla y lo popular. Se puede decir que el cine norteamericano siempre fue populista y esa es una de las claves de su éxito. Habría que ver



"Lucía" de Humberto Solas (Cuba).

cuantas películas latinoamericanas son realmente populares.

CH.: De la misma manera me parece que la palabra "cine político" fue un concepto un poco maniqueo de gente interesada pero que fue asumida por quienes hacen ese cinema como tú bien dices en el prólogo.

A.F.: Sí, sí, la asumí. ¿Cine político? Sí, cine político. ¿Qué quiere decir cine político? Cine ligado a su propia realidad, a la búsqueda de una cultura nacional, y Rocha decía eso: "Cine político es una maravilla, quiere decir cine de millones de personas", aunque en realidad no llegaba a cien mil, pero porque asociaba ese cine político a un cine popular, ligado a las culturas populares y a los movimientos progresistas populares.

Nosotros nacionalizamos los cines pero no las pantallas.

CH.: Retomando el mismo asunto de Rocha, nos preocupa porque la primera ocasión que se pasó en la cinemateca venezolana un ciclo de las películas de Rocha, por el año 1974 o 75, impresionó el hecho de que muchos de los intelectuales que asistían a las proyecciones se salían de la sala y negaban la validez de Rocha, consideraban que era un asunto esotérico antes que popular, político o social. ¿Cuáles crees que han sido las premisas que ha dejado Rocha al cine latinoamericano, qué es lo que nos ha legado?

A.F.: En primer lugar un intento de cine popular vinculado a las tradiciones populares y a una cultura también popular, pero con un nivel de elaboración estética y simbólica que trasciende por completo todo lo que puede ser populismo, lo que puede ser una actitud conformista o fotográfica de la realidad, o sea ese intento de elevar los mitos populares a un nivel sorprendente en términos estéticos. La segunda lección es una búsqueda e intranquilidad permanente, creo que allí está la clave del cine de Rocha. Ahora bien, recuerda el mo-

mento en que surge Rocha, es un momento en que la revolución parecía estar a la vuelta de la esquina, entonces la reacción de éstos que se paraban y se iban a lo mejor es comprensible. Pero la historia dice que la búsqueda de Rocha es válida, aunque se dé gente que todavía rechaza "Dios y el diablo en la tierra del sol" como esotérica, demasiado simbólica, pero allí por primera vez uno descubre el nivel de elaboración estética y expresiva a que se podía llegar: la tradición de los cangaceiros, la cosa del ser-tao, la cosa mística brasileña de los santos que es también una tradición. En todos nuestros países hay esos elementos, ahí tienes ahora último "La guerra del fin del mundo", la novela, o en el cine "Los días del Agua" de Octavio Gómez en Cuba y sobre mujeres que curan con agua.

CH.: Eso es evidente, latinoamérica tiene un potencial temático increíble que aún se mantiene inexplorado, pero pasamos ahora al cine cubano y particularmente a la exhibición de cine en Cuba. ¿Qué se ve en las pantallas cubanas?

A.F.: Nosotros nacionalizamos los cines pero no las pantallas. La producción de los largometrajes de ficción y coproducciones es tan pequeña que no llega siquiera a una película mensual, doce al año, por consiguiente lo que se ve en las pantallas cubanas es: cine cubano en pequeña escala, cine de los países socialistas en aproximadamente un 35 por ciento de la programación total anual, cine italiano con notable éxito, cine francés. Del cine italiano, por ejemplo, nos llegan: "Delito Mattei", "La clase obrera va al paraíso"; tienen éxito grande todas las comedias italianas, cine latinoamericano en gran escala a diferencia del resto de países y en todos los circuitos comerciales.

CH.: ¿Cómo responde el público frente al cine latinoamericano? Pongamos el caso de alguna película de Sanjinés o "El caso Huayanay" del Perú.

A.F.: Tienen el mismo problema que en cualquier parte, éxito de crítica y poca respuesta por parte del público, tomando referencia con el éxito que alcanzan las películas comerciales, desde luego que en Cuba va más gente a ver cine latinoamericano que en el resto de países del continente pero no en la magnitud que deseáramos. En el caso de Cuba ten en cuenta lo siguiente, no es un problema de rechazo, es un problema de las

circunstancias del mensaje, en otras palabras el público cubano vive en un clima de politización permanente, es extremadamente politizado, así tienes que el periódico de la mañana te trae en primera plana una noticia de lo que está sucediendo en Nicaragua, y así información de toda latinoamérica; entonces claro, cuando tú vas a ver una película, quieres encontrarte con un nivel de elaboración diferente al de la noticia, porque de lo contrario no la ves, vas al noticiero.

CH.: Es decir se trata de una cinematografía un poco obvia para el medio.

A.F.: No es que tú veas "El caso Huayanay" y, ¡ah caramba, me enteré de la matanza! nosotros sabíamos de la matanza del caso Huayanay, porque se publicó en los periódicos y todo el mundo se enteró. A propósito de la película me pareció una proposición interesante que mezcla el documental y la ficción. Pero es un buen ejemplo de cómo tiene que funcionar el nivel de información sobre un hecho que tú ya lo traes dentro.

CH.: Esta situación de análisis conlleva un cambio de actitud del cine cubano...

A.F.: Tú no puedes ir al público cubano con un mensaje obviamente político aunque el clima que rodea a ese público es un clima político, pero precisamente por ello un público extremadamente consciente de los problemas políticos y consciente de que mañana Reagan se vuelve loco y nos meta una invasión, no puede ir al cine a ver algo que conoce sino que va al cine a ver algo que le interesa.

CH.: ¿Qué lecciones ha sacado el cine cubano con toda su experiencia de veintitis años de existencia?

A.F.: La primera lección no recuerdo quién lo dijo pero es la verdad, es que perdimos el complejo de inferioridad. Creo que esa es la gran lección, nosotros podemos hacer cine con pocos recursos, no las grandes superproducciones, pero podemos hacer cine y buscar un nuevo lenguaje, una nueva forma de comunicación en función social, un intento de afirmar las culturas nacionales y el derecho de nuestros países a tener una imagen propia, esa me parece una lección impresionante. En segundo lugar que, aparte de lograr esto, lo hacemos con pocos recursos. Una ocasión en Estados Unidos nos preguntaron: "¿Bueno y por qué ustedes no hacen pe-

lículas de superproducción y conquistan un mercado más amplio?”. La respuesta era evidente, si ustedes nos dan 40 millones haríamos institutos de cine en latinoamérica. Por consiguiente aprendimos a hacer cine al nivel y alcance de lo que podamos hacer nosotros y sin pretender competir con Hollywood.

CH.: ¿Existe censura en Cuba con respecto a la exhibición de películas? ¿Y autocensura?

A.F.: Hay un nivel de censura evidente, no se pueden pasar películas pornográficas, como tampoco aquellas que tratan problemas de discriminación racial desde una posición racista. Ahora, autocensura es un problema más serio: yo me planteo los problemas de a qué nivel voy a tratar las contradicciones. Mira, un fenómeno muy frecuente en Cuba es el de la cola, cola para los restaurantes, para entrar aquí, a los cines, pues entonces tú quieres manejar esa situación y entonces puedes decir: hay cola en Cuba porque existe tremenda escasez, pero también puedes decir lo contrario, si hay cola es porque todo el mundo tiene dinero para entrar donde quiera, y efectivamente no hay ningún lugar donde no puedas entrar. Antes de 1960 habían lugares en La Habana, el “Tropicana” por ejemplo, en los que había gente tras las vitrinas y no se animaban a entrar o no tenían el dinero para hacerlo, estaban abiertos pero había una barrera increíble y no entraban. Ahora, bueno, primero aprendieron a entrar, y segundo el poder adquisitivo de la mayoría es muy alto, situación ligada en parte a que no existe la cosa del consumo, pero también en parte ligado al ingreso familiar que es alto. Tres o cuatro son los que trabajan en la familia, y a los estudiantes el gobierno les paga para estudiar.

CH.: Hace un momento habíamos tocado un punto que es neurálgico en el desarrollo del cine latinoamericano: el éxito en exhibición, la conquista de un público. Es cierto que el nuevo cine latinoamericano presenta ya algunos ejemplos de éxitos taquilleros, pero de todas maneras persiste un divorcio entre la película y el espectador, sin duda algo está mal dentro de los lineamientos que ha planteado nuestro cine. . .

A.F.: Tú puedes asegurar un éxito a diferentes niveles. El cine cubano tiene un público increíble. Consideramos que tiene éxito extraordinario una película que en seis semanas tiene un millón de



“Memorias del subdesarrollo” de Tomás Gutiérrez Alea (Cuba).

espectadores y eso ha ocurrido con 10 películas cubanas, muchas de ellas prohibidas para menores, lo que significa dejar de lado un alto porcentaje de la población. Tenemos 2 categorías de exhibición: para 12 y para 16 años. Quiero decir que las películas cubanas, sea cual sea su búsqueda, lenguaje, su afirmación (“Lucía”, “La última cena”) tienen un éxito increíble, a veces es internacional a nivel de cinematecas y festivales. Ahora bien, no se tiene asegurado el público internacional por dos motivos: primero porque no tienes salas en donde exhibirlas comercialmente, gran problema que habría que analizar si hubiera una exhibición comercial o una publicidad remotamente parecida a la que se hace con “La guerra de las Galaxias” para ver si hay más gente y si más gente aprendería a ver ese tipo de cine. A lo mejor sí, muchas de nuestras películas tienen un éxito enorme en Venezuela, Colombia.

Pero efectivamente vamos a aceptar de que no son solo problemas de exhibición y distribución, aunque ese es un problema fundamental en latinoamérica, los latinoamericanos no controlan sus salas de cine, su público es un público secuestrado por el otro cine, el cine de Hollywood, entonces el otro problema que descubrimos es que debemos aprender a contar la historia y ser capa-

ces de interesar a ese público. Después, si encuentras salas o no las encuentras es otro problema, y ahí descubrimos que el problema fundamental es el guión, y a través del cuál, con su obra dramática, eficaz, atractiva, aseguraremos un tipo de lenguaje que asegure también un tipo de comunicación, y nadie va a reirse por la fórmula que manejamos.

Por consiguiente creo que, si sacamos los problemas a limpio son: económicos, y de dramaturgia.

CH.: Sin embargo, existe un cine latinoamericano como el argentino, por ejemplo, y en algunos casos el mexicano, que de alguna manera consigue éxito económico. No sabemos hasta qué punto esas propuestas de mezclar los temas sociales con el humorismo y la comedia sean válidos.

A.F.: Ha habido una interpretación errónea sobre este cine al calificarlos de que hace concesiones. ¿Qué concesión? ¿A quién? Si tú quieres comunicarte con tu propio público y empiezas a buscar un lenguaje capaz de llegar a ese público. Entonces en qué consiste esa concesión. La concesión consistiría en hacer una película dentro de la dramaturgia burguesa con conflictos personales que no tienen ninguna perspectiva ni

confrontación social, ni genere ningún sentido de desarrollo, pero si tú utilizas una dramaturgia eficaz y logras llenar las inquietudes del nuevo cine latinoamericano es válido. Luego quizás empezará una reacción contra eso, pero tenemos que darle una oportunidad al cine, que sea más atractivo, de lo contrario no vamos a salir de la cinemateca o de algunos grupos progresistas o de quien quiere ver un cine nuevo.

CH.: *Tu compatriota Julio García Espinoza decía que hay que hacer un cine de denuncia llamando a las puertas de la burguesía, a su conciencia ¿Qué es lo que debería hacer el cine latinoamericano? No creo que sea cuestión de fórmulas ni mucho menos, pero si se parte de la denuncia ¿Qué más debe tener el nuevo cine latinoamericano para que definitivamente conquiste y asegure su público?*

A.F.: Julio García también decía que lo que le interesa al público es el espectáculo, en el mejor sentido de la palabra. Hagamos un espectáculo de la descomposición y tratemos de destruir al espectáculo de la burguesía. Hagamos nosotros un espectáculo de la dramaturgia nuestra con tendencias que traten de destruir o de oponerse a esa dramaturgia burguesa. Esa es un poco la tarea del nuevo cine latinoamericano, hacer un espectáculo a nivel realmente de disfrute de todos los sectores sociales, de todos, pero especialmente de los sectores populares. Hay que transformar el gusto distorsionado del público y el cine latinoamericano sabe perfectamente como hacerlo.

CH.: *La crítica europea en muchas ocasiones ha criticado al cine latinoamericano, no a todo evidentemente, como demasiado localista.*

A.F.: Ese es un problema adicional a la falta de dramaturgia. Aunque existe el peligro por una parte pero por otra es el atractivo. Ahora bien, lo universal pasa por lo local, pero al hablar de local corremos el riesgo de hablar de localismo, algo que se encierra demasiado en claves y que tiende a ser en el sentido de las capitales. Quizás otro peligro, en otro nivel, es el de buscar una simbología o buscar estilos demasiado personales. Los extremos se tocan: el excesivo localismo que evidencia una conciencia folklórica falsa de la proyección nacional y el autoritarismo, el individualismo excesivo como una manera de contar. Este

segundo lo veo como menos riesgoso, me parece más serio el problema del localismo.

CH.: *Quisieramos llegar ahora al cine ecuatoriano, ¿cuál es tu opinión acerca de lo que se está produciendo?*

A.F.: Estoy realmente sorprendido a nivel de algunas cosas que he visto. Viendo películas como "Montonera", "Chacón Maravilla", viendo documentales como "Así pensamos", "Camilo Egas", conociendo ya desde antes "Los hieleros del Chimborazo", habiendo visto en La Habana "Don Eloy", a mi me parece que siendo un cine naciente, tiene dos cosas básicas: primero una conciencia clara de lo que es el nuevo cine latinoamericano; segundo un nivel técnico bastante considerable, cine naciente que arranca con un nivel muy satisfactorio. "Montonera", "Los hieleros", "Chacón", me parecen de alto nivel, al nivel nuestro latinoamericano, un cine que no tiene una industria y una experiencia de veinte años, para mí ha sido una revelación. Por otra parte conociendo a los realizadores, viendo su formación y la falta de formación en otros aspectos, cómo se han visto obligados a improvisar, tengo la tentación de decir que a nivel de cine naciente tiene logros que el resto del cine latinoamericano no logró en su primera fase de desarrollo. Pero así mismo creo que hay problemas serios, los mismos que en cualquier país latinoamericano, a nivel económico y también de dramaturgia por supuesto. El mismo problema de abordar la ficción con intuición pero no con un dominio completo del oficio.

CH.: *Hemos dejado atrás un tema importante que se refiere al cine norteamericano. Nos gustaría saber las impresiones de un cubano sobre esta cinematografía. ¿Qué piensas de las nuevas corrientes del cine norteamericano, hablemos de los nuevos realizadores: Spielberg, Benton, Cimino, Redford, Pollack, etc?*

A.F.: Vi a Spielberg sin saber que era Spielberg en una película titulada "Duel" (se refiere a "Reto a muerte"), la historia de un camión monumental que persigue en la carretera a un automóvil pequeño, película que le costó una cosa de nada para lo que hace el cine norteamericano, el filme hizo millones y me pareció extraordinaria. Me dí cuenta que el equivalente de esa película en la literatura era "El Proceso" de Kaf-

ka, una película que te va envolviendo con los elementos más simples, más económicos. Un camión que empieza a perseguir a un automóvil y tú no sabes por qué. Poco a poco el camión se va convirtiendo en un monstruo y la amenaza de que acabe aplastando al automóvil se hace el climáx de la acción, de angustia, de desesperación, de arbitrariedad, y de violencia creada con esos dos elementos. Solo Kafka en "El Proceso" lo lo-

Nosotros podemos hacer cine con pocos recursos, no las grandes superproducciones, pero podemos hacer cine y buscar un nuevo lenguaje, una nueva forma de comunicación en función social.

gra. Si esto logra Spielberg con dos elementos, es un genio. Después empezó a aparecer el Spielberg que hoy conocemos, pero evidentemente es de talento y garantiza logros en el lenguaje cinematográfico haciendo verdaderos aportes a nivel del guión, muy ágil, suelto, poco verbalista, dinámico. Es parte del grupo de la UCLA que salió prácticamente haciendo cine en la Escuela. Aunque no he visto "E.T." tengo la impresión de que tiene una serie de virtudes y defectos que serían los que podrían determinar cuál es la línea actual de Spielberg. De Cimino ví "El cazador de venados", me pareció una canallada completa. Desde el punto de vista ideológico lo rechazo, desde el profesional es totalmente aceptable. Es que trabajan dentro de un núcleo de negocio que les obliga a ser profesionales.

Otro es Redford, cuya película "Gente como uno" me pareció digna, sería en el conjunto de la producción y al mismo tiempo interesante. Pero puedo decir que los problemas de la clase media alta norteamericana han dejado de interesarme, me parece que son películas de ciencia ficción pero con una identidad personal. La película se pasó en Cuba y gustó muchísimo, hay grandes elogios y la han visto muchos. Son películas con su dignidad. Personalmente prefiero ver a Bergman, "El Rito", "El huevo de la serpiente", y me meto en un mundo metafísico pero a nivel en grande y empiezo a admirar la enorme sabiduría de ese

tipo, un genio en la dirección.

CH.: ¿Tú aceptarías al cine norteamericano como para tomar recursos de él?

A.F.: Sí como no. Hay que aprender del buen cine norteamericano.

CH.: De todas maneras el cine norteamericano parece estar confluyendo a una conciliación de los problemas internos de Estados Unidos, tal vez algo progresista. Por un lado tienes una corriente que tiende a moralizar a la sociedad, películas como "Gente como uno", por otro tienes un cine de denuncia con cierta valentía dentro de lo posible, "Reds", "Missing", etc. Este fenómeno es muy interesante porque si analizamos los años treinta, plena recesión, se operaba un fenómeno similar, había un vuelco por parte de los cineastas a denunciar cosas, ahí tienes "Soy un fugitivo".

A.F.: Si piensas en películas independientes de grado mayor o menor de influencia social, como "Gloria", "Fama", recuerdo ahora "Nuestros años felices" donde se denuncia la persecución a los artistas y guionistas, bueno, algo está pasando realmente. ¿Qué? Hay una conciencia popular que está exigiendo un cine más serio, un poco más profundo, para no hablar del movimiento del cine independiente americano en donde hasta se rescata el rostro del pueblo, corriente nueva que hace pensar que algo está ocurriendo al interior de los Estados Unidos. Habría que aumentar el último filme de Coppola, "One from the heart"

CH.: A propósito, ¿qué relación tiene Coppola con Cuba?

A.F.: Es un director muy vinculado a Cuba, nos ha regalado todas sus películas, desde "El Padrino" hasta "Apocalipsis Now", ha estado en Cuba varias veces y ha visitado a Fidel, incluso da becas, igual que Robert Redford, becas para cubanos que estudian cine. Hay un grupo de realizadores, Coppola, Redford ahora, y algunos más, que son muy favorables a Cuba, mandan todas sus películas, algunos vienen, otros no, pero igual hay buenas relaciones y se mantiene el contacto con ellos. Cuando un realizador cubano va a Estados Unidos llegan a sus casas, de manera que no hay contradicción. En la vida norteamericana hay un fondo democrático impresionante, quieren mucho a nuestra revolución.

CH.: Tenemos algunas preguntas, ya pa-

ra terminar, que son un tanto sueltas y directas, puedes responder en pocas palabras.

A.F.: Sí claro, encantado.

CH.: ¿En tu criterio cuál es la mejor película latinoamericana que se ha hecho?

A.F.: La primera película latinoamericana que me hizo saltar del asiento fue "Dios y el diablo en la tierra del sol", no puedo decir que sea la mejor, me hizo pegar un brinco y gritar.

CH.: ¿La mejor película cubana?

A.F.: Pienso que siguen siendo "Lucía" y "Memorias del subdesarrollo"

CH.: ¿A nivel mundial con cuál película te quedarías?

A.F.: Me parecen películas inolvidables: "El acorazado de Potemkin", "Ciudadano Kane", a nivel personal, cuando vi "El ladrón de bicicletas" razoné y me di cuenta lo poco que había aprendido del cine.

CH.: ¿Un realizador a nivel mundial?

A.F.: Chaplin.

CH.: ¿La película norteamericana más honesta?

A.F.: Diría que "El nacimiento de una nación", por la honestidad reaccionaria y racista de Griffith.

CH.: ¿Existe un cine perfecto?

A.F.: Sí, en el peor sentido de la palabra. "El Resplendor" de Kubrick por ejemplo, técnicamente, por su ambientación, sonido, cámara, es perfecto.

CH.: ¿Nuestro cine debe ser perfecto?

A.F.: No debe ser imperfecto. Y eso ya está claro, pero tampoco debe ser perfecto porque en esa dirección buscar la perfección es buscar la técnica. Siempre estaremos un poco atrás, no hay que pretender operar con alta técnica cuando las posibilidades son modestas.

CH.: ¿Esto quiere decir que tenemos que pensar más en el contenido que en la forma?

A.F.: No, no establezco diferencias entre forma y contenido, sino específicamente cuando hay los recursos. Las grandes películas no tienen que ser hechas con altos recursos. El medio no es el mensaje.

CH.: ¿Qué opinas de Andrej Wajda y cómo ha recibido Cuba sus últimos filmes?

A.F.: Wajda me parece uno de los grandes realizadores, no del cine polaco, sino de todo el cine y de todos los tiempos. Desde que vi "Cenizas y Diamantes" en los cincuenta, "Kanal", "Paisaje después de la batalla", "La tierra prometida" una especie de lo que quiso hacer Eisenstein, filmar "El Capital", lo logró o por lo menos en su primer capítulo. Me parece interesantísimo "El hombre de mármol", Ahora bien, la historia polaca es una historia compleja y Wajda es producto de esa complejidad, es un tipo de gran honestidad y seguramente que ya en "El hombre de mármol" se apuntaban como estaban saliendo las contradicciones, eso me parece importante, un cine capaz de mostrar las contradicciones de una sociedad, de hacer sus críticas. Si hubieras visto con cuidado "El hombre de mármol" te hubiera dicho que en Gdansk está a punto de pasar algo grandioso, y es muy grandioso lo que ha ocurrido. Era necesario cuestionar lo que estaba ocurriendo con el partido y de que el socialismo no estaba funcionando como debía.

CH.: ¿La diferencia entre John Wayne y Ronald Regan?

A.F.: John Wayne logró engañarnos, Reagan no va a pasar, no lo va a conseguir.



AMBROSIO FORNET, cubano, investigador y crítico literario, ha escrito varios guiones para el cine cubano, entre ellos "Retrato de Teresa" y "Habana". Asistente a diversos seminarios en América Latina y Europa.

Dirección: Línea 53, Apto. 10, Entre M y N, El Vedado, La Habana 4, Cuba.

Reflexiones sobre el cine ecuatoriano

ULISES ESTRELLA

Ulises Estrella, director de la Cinemateca de la Casa de la Cultura Ecuatoriana habla sobre el Cine en el Ecuador, ubicándolo dentro del contexto de América Latina.

Las perspectivas del cine ecuatoriano son prometedoras, pues se han generado políticas culturales planificadas a pesar de que falta aun mucho camino por recorrer.

La forma usual de comunicación en nuestro medio, es la palabra. Ya sea oralmente o por escrito, el ecuatoriano cree que sus ideas sólo se concretizan en esa posibilidad expresiva; sin percatarse de que la palabra remite a las más grandes dificultades expresivas, tanto por requerir el proceso lógico del pensamiento, cuanto por la lucha por encontrar definiciones en un idioma ajeno (el español) que nos legaron los conquistadores. Así, inconscientemente, se ha marginado a la imagen como parte fundamental del proceso comunicacional, contrariando evidentemente el rasgo cultural indígena y andino que la pintura, música, poesía o hasta en el habla diaria, se ha sustentado en el poder sintético y simbólico de la imagen.

Este puede ser el motivo del desarrollo acelerado de nuestra literatura, que utiliza las palabras como instrumentos, frente al retraso de otras expresiones creativas como la poesía, que asume la palabra como esencia, el teatro, que requiere de los gestos para simbolizar, la música, que metaforiza mediante sonidos, o la pintura, cuya plasticidad se asienta en la imagen visual. Vale la pena subrayar que me refiero a estas artes en su retraso comunicacional, es decir como acceso al público y no a las creaciones individuales que, en notables casos, han seguido un ascendente camino estético.

En este complejo marco, cobran fuerza en los últimos años los medios masivos que utilizan la técnica audiovisual, cuyos manipuladores pretenden, mediante el envilecimiento de la imagen, homogenizar al público para insertarlo domésticamente en la sociedad de con-

sumo. El cine y la televisión comerciales, en vez de acercar al espectador para el entendimiento y perceptividad de la imagen, lo alejan, puesto que sus contenidos alienantes son transmitidos en forma calamitosamente reiterativa, en donde la palabra se convierte en verbosidad sin sentido y es apoyada por la imagen tan solo descriptiva, volviéndose, como dice el refrán, en un "llover sobre lo llovido", en un discurso demagógico, del mismo corte del que usan los políticos tradicionales, provocando lamentablemente un efecto seductor, apoyándose en la epitelial cosmovisión del hombre que en su comportamiento empírico, se deja guiar únicamente por sus emociones, buscando soluciones simplistas a sus problemas, base ésta del enraizamiento del populismo cultural y político en nuestro país.

CINE ALTERNATIVO

A l igual que en la década del sesenta, cuando el grupo "Tzantzicos" encarnó la vanguardia opositora al estatismo, adocenamiento y entreguismo de los literatos devenidos en útiles funcionarios de lo establecido, a mediados de los años setenta, se afirma la necesidad del conocimiento, producción y difusión, de medios alternativos en el campo de la imagen. Un movimiento genera al otro. En progresión dialéctica ambos se afirman en el contexto latinoamericano, rico en experiencias unificadoras que se iniciaron en la profunda remoción de valores y actitudes que constituye la revolución cubana, para tomar cuerpo en trascendentales creaciones cinematográficas como la Escuela de Santa Fe, el Cinema Novo brasileño, la obra

del Grupo Ukamau de Bolivia y la pléyade de cineastas insurgentes a lo largo y ancho de Nuestra América.

Cine alternativo, pero no marginal, imágenes de la verdad en la vida de cada pueblo, contrarias a las visiones de apariencia, oropel y engaño que transmiten los llamados medios de comunicación. Pensamientos y obras en busca del público. Es decir, un entrelazamiento de la investigación de la realidad, la producción de películas cuestionadoras y la difusión pensada como permanente comunicación de retorno.

Luchando contra la agobiante desventaja que significa no disponer de una mínima infraestructura para realización y distribución, ni apoyo económico sustancial, se producen algunos filmes que rompen radicalmente con el cuadro de costumbres y el deleite turístico conocidos anteriormente como cine ecuatoriano. Cortometrajes como "*Los hieleros del Chimborazo*" de Gustavo Guayasamín, "*Daquilema*" de Edgar Cevallos, "*Montonera*" de Gustavo Corral, "*Boca de Lobo*" de Raúl Kalifé, "*Caminos de Piedra*" de Jaime Cuesta, "*Chacón Maravilla*" y "*Así pensamos*" de Camilo Luzuriaga, "*Madre Tierra*" de Mónica Vásquez y el largometraje ecuatoriano-boliviano "*Fuera de Aquí*" dirigido por Jorge Sanjinés, adquieren dimensión en la búsqueda de un lenguaje propio, que juntando los objetivos de revisión crítica de la historia, el testimonio directo y la reconstrucción argumental, van al en-

cuentro del público y sus necesidades desalienantes.

Puesto que el hecho cinematográfico no es sólo la producción, es importante destacar que la comunicación alternativa en el cine, se ha operado grandemente en nuestro país mediante la difusión.

La organización y funcionamiento periódico de los cineclubes, propicia la exhibición de películas en 35 mm. que actualizan el conocimiento del cine mundial. La técnica del video, aunque incipientemente utilizada, abre también posibilidades concientizadoras que lamentablemente chocan con los estereotipos de la programación monopólica de los canales de TV.

16 mm. ha sido el formato ideal para llevar los filmes a todos los ámbitos del país, mediante la acción directa de los propios realizadores y el circuito que tuvo su inicio programador en 1974, en el marco del Departamento de Cine de la Universidad Central y se prolonga hoy, sistemáticamente en la Cinemateca Nacional de la Casa de la Cultura Ecuatoriana. Comunidades campesinas, sindicatos, colegios y universidades, valoran esta comunicación alternativa, generándose, luego de las proyecciones, una amplia discusión sobre la realidad ecuatoriana y latinoamericana. Casi un trabajo de hormiga frente a la masividad del cine comercial; sin embargo sus frutos son evidentes, tanto cuantitativamente (más de tres millones de personas, por ejemplo, han visto "*Fuera de Aquí*") como

cualitativamente, ya que la información y análisis que aportan las obras cinematográficas han ayudado a la cohesión de las organizaciones populares y la conciencia de los movimientos de solidaridad, remitiéndolos no a la demagogia activista sino a la reflexión crítica sobre los problemas sociales.

PERSPECTIVAS

Como sabemos, nada se produce aisladamente, todo tiene su interacción. Así, el cine tiene que ver con todos los demás productos culturales. Una correcta valoración implica romper los compartimientos estancos que han encerrado a los creadores y limitado sus relaciones únicamente al ámbito de sus propias formas expresivas. Los literatos tienen que compartir con los pintores, los músicos con los antropólogos, la gente de teatro con los poetas, los cineastas con los sociólogos, etc. Sólo mediante ese conocimiento mutuo se puede avanzar en el estudio y comprensión de las múltiples facetas del quehacer artístico, así como en la necesaria inserción del artista dentro de los procesos ideológicos generales.

Esta unificación corresponde al modo de producción artística y cultural, que en nuestro país no se ha generado mediante políticas culturales planificadas, sino en la íntima y personal asunción del papel del intelectual en el contexto social. Y es que la ciencia, junto a la experiencia, son paralelas al arte co-



"Chacón Maravilla":
Liv Ullman, el Ministro de
Bienestar Social del Ecuador,
María Manuela Vivanco, Jorge Vivanco y
Camilo Luzuriaga, después de
una proyección del filme en Quito.

mo vías de conocimiento. Nadie puede escribir, en este momento, una novela sobre la condición campesina, sin nutrirse de las investigaciones hechas al respecto. La etapa de denuncia mediante la literatura, que tuvo en su momento obras interesantes -como "Huasipungo"- motivadoras de investigaciones posteriores, ha sido superada. De ahí que, el cine no pueda manejarse, en su proceso creador, con mecanismos simplistas. Una rigurosidad para la producción de las obras es necesaria, tanto en el aspecto científico como en el estético, tomando en cuenta que el lenguaje cinematográfico tiene sus especificidades y hay ya una historia mundial y latinoamericana que debemos conocerla.

Nuestro cine se ha iniciado acertadamente, pero se encuentra aún en los primeros escalones, le falta mucho por ascender, duras tareas para superar su retraso. Cinematografías vecinas, como las de Colombia o Perú, por citar sólo dos casos, tienen mayor transcurso y dimensión y en su globalidad van insertando el documental y la ficción como parte de la historia cultural de sus pueblos. Este es un aspecto del desafío que tiene que afrontar el cine ecuatoriano, superando todos los escollos, junto a las demás artes, pero no dependiendo de ellas. Quiero decir, que la interacción planteada no significa que los cineastas transcriban la literatura ni que los investigadores sociales quieran ilustrar sus documentos manipulando al cine.

Si esta es una tarea difícil, mucho más compleja resulta la de entender y canalizar la receptividad del público. Esa gran masa de espectadores confundidos por la perversión de la imagen comercial del cine y la televisión, requiere ser investigada para encontrar las formas expresivas más adecuadas de incidir en sus conciencias, logrando liberarlos de

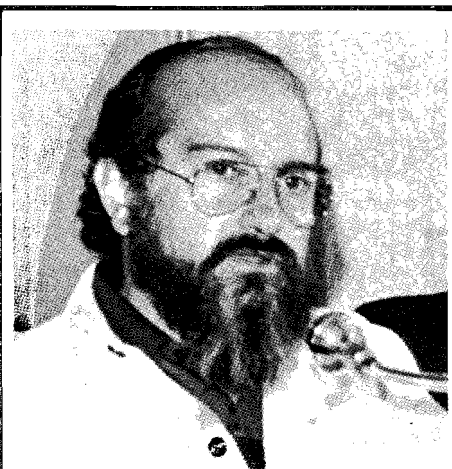
esas falsas imágenes que les mantienen en la irre realidad generada por la "fábrica de ensueños".

Es alentador encontrar en nuestra ciudad un público que ha respondido a los esfuerzos para introducir el cine artístico, transmisor de realidades. La asiduidad en asistir a los programas del aula "Benjamín Carrión" de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, cine de autores y tendencias, y a las salas "Colón" y "Fénix" para los festivales internacionales, garantiza un futuro cada vez más crítico a la identidad entre el espectador y la obra de arte.

Sin embargo, la educación convencional, los prejuicios y los preconceptos pesan grandemente en los amplios sectores influidos por los manipuladores de los medios masivos, de ahí que hay que poner atención en el conocimiento y valoración de los niños como consumidores de productos culturales alienantes y potenciales receptores de los nuevos contenidos del cine alternativo. La preferente atención que ha puesto la Cinemateca Nacional de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, mediante los estudios desarrollados por su Taller de Investigaciones de la Comunicación y el trabajo de sensibilización y creatividad de su Taller de Cine Arte Infantil, es un comienzo en esta larga tarea, que requiere la participación de otros sectores preocupados por los cambios culturales y la gestación del nuevo hombre.

Todos los problemas enunciados, desde la comprensión cabal de la imagen, su lucha por definirse expresivamente y las complejas situaciones del hecho cinematográfico en cuanto a la exhibición y la reacción de los públicos, nos remite a una necesidad inaplazable, cual es la de conocer históricamente la presencia del cine en el Ecuador, desde los comienzos del siglo hasta la actualidad. La Cinema-

teca Nacional de la Casa de la Cultura ha iniciado esta tarea, con la seguridad de que la justa valoración de los caminos recorridos por el cine ecuatoriano y su relación con el contexto social, definirán más lúcidamente los pasos a seguir, tanto para productores como para difusores en la progresión de un porvenir que no puede ser tomado por asalto, sino por una lucha consecuente y cons- cienzal.



ULISES ESTRELLA, ecuatoriano, poeta, crítico y cineasta. Fundador del grupo literario Tzántzicos. Director del Cine Club Universitario y del Departamento de Cine de la Universidad Central del Ecuador hasta 1979. Director de la Cinemateca Nacional de la Casa de la Cultura Ecuatoriana. Ex-presidente de la Asociación de Cineastas del Ecuador y miembro del Comité de Cineastas de América Latina. Dirección: Casilla 3520, Quito-Ecuador.



MONOGRAFIAS CIESPAL

Pedidos a: CIESPAL
Apartado 584— Quito- Ecuador.

Cine, historia y memoria popular

ALFONSO GUMUCIO

Sobre cine, historia y memoria popular habla Alfonso Gumucio en este ensayo.

El cine es un medio capaz de registrar con certeza el cauce evidente de la memoria popular porque es el que mejor se acerca a lo testimonial.

Los problemas de distribución, producción y tecnologías del cine en América Latina son visualizados a través del artículo.

Al abordar el tema de la defensa de los cines nacionales no podemos dejar de referirnos a un espectro más amplio como es el de la identidad cultural. Y no podemos tampoco remitirnos a la identidad cultural sin considerar previamente la inmensa tarea que se tiene por delante en el rescate de la memoria colectiva como única garantía de consolidación de una identidad nacional y latinoamericana.

A lo largo de varias décadas la pseudo-memoria de las clases dominantes de América Latina se impuso sobre la memoria colectiva de las grandes mayorías. Con el paso del tiempo, esa pseudo-memoria -que representa un punto de vista minoritario y enajenado- se hizo historia oficial en la medida en que se constituyó en una versión que no admite otras antagónicas. La escuela (envuelta en su propia inercia hereditaria) se encargó de consolidar esa memoria oficialista y dominante como la única válida. Los medios de comunicación social en manos de la burguesía y del imperialismo hacen otro tanto cotidianamente. A la vez que se construye la pseudo-memoria, se malversa la memoria colectiva y se la esconde.

Esta memoria colectiva existe en estado latente y por ello no trasciende si no es registrada. Es una memoria poco aparente en la medida en que es negada por los grandes medios culturales en manos de las clases dominantes. No solamente no dispone de canales inmediatos de expresión, como son los medios de comunicación social, sino que tampoco tiene acceso al espacio cultural manipulado en forma hegemónica por la burguesía extranjerizante, europeizada y

neocolonizada.

En la situación actual, acceder a esta memoria latente es una tarea que comporta riesgos y requiere de una cierta capacidad creativa. La memoria mayoritaria o de las mayorías, debe buscarse en aquel espacio semi-clandestino representado por las fuerzas sociales activas.

Por su propio carácter antagónico (aunque latente) la memoria popular es víctima de una tal agresión, que al cabo de cierto tiempo consigue extinguirla. Hasta hace poco el único recurso de defensa fue la transmisión oral de una generación a otra, pero la implantación de los medios de comunicación y las nuevas tecnologías en el seno mismo de la familia latinoamericana ha logrado en muchos casos romper esa correa de transmisión y establecer de cara a las nuevas generaciones una presión que tiende a la desmemoria. Hijos de obreros y de campesinos desconocen su registro histórico más cercano.

En el proceso de revelar y afirmar la identidad cultural en las naciones de América Latina se plantea la necesidad de conquistar previamente un espacio en el que las fuerzas sociales puedan expresarse. Ese espacio cultural, nutrido de la memoria colectiva, constituiría la mejor barrera común en contra de la agresión propiciada por una memoria ajena a la realidad.

De una manera muy clara se plantea un proceso de reescritura del pasado desde el punto de vista antagónico, así como la necesidad de adecuar ciertos mecanismos de registro que permitan en el futuro construir una nueva historia sobre la base de la memoria popular. Para ello es imprescindible contar con los instrumentos capaces de convertir la memoria latente en productos tan con-

cretos como los que las clases dominantes utilizan para imponer su versión: libros, películas, programas de radio y televisión, y las obras de creación artística en general.

El cine puede cumplir un papel preponderante. Por su especificidad constituye quizás el instrumento óptimo en el proceso de habilitación de una nueva hegemonía en la escritura de la historia. El cine, porque entre los demás instrumentos de expresión, es el que se acerca mejor a lo testimonial, a lo documental, a aquello que releva la aprehensión de la realidad. Es un medio capaz de registrar con certeza el cauce evidente de la memoria popular, y de constituir ese registro en una versión alternativa a la de las clases dominantes.

Es precisamente lo que ha sucedido a partir de los años sesenta en el cine latinoamericano y es la causa fundamental de que una buena parte de ese cine haya sido aniquilado. Desde el punto de vista de la historia, lo más representativo del llamado "nuevo cine latinoamericano" se inscribe en el registro testimonial, tanto en el documental como en la ficción. Las películas que han connotado a los pueblos del continente son aquellas que hacen trascendente su propia memoria y su propia identidad cultural.

LAS BARRERAS DE LA PRODUCCIÓN Y DE LA DISTRIBUCIÓN

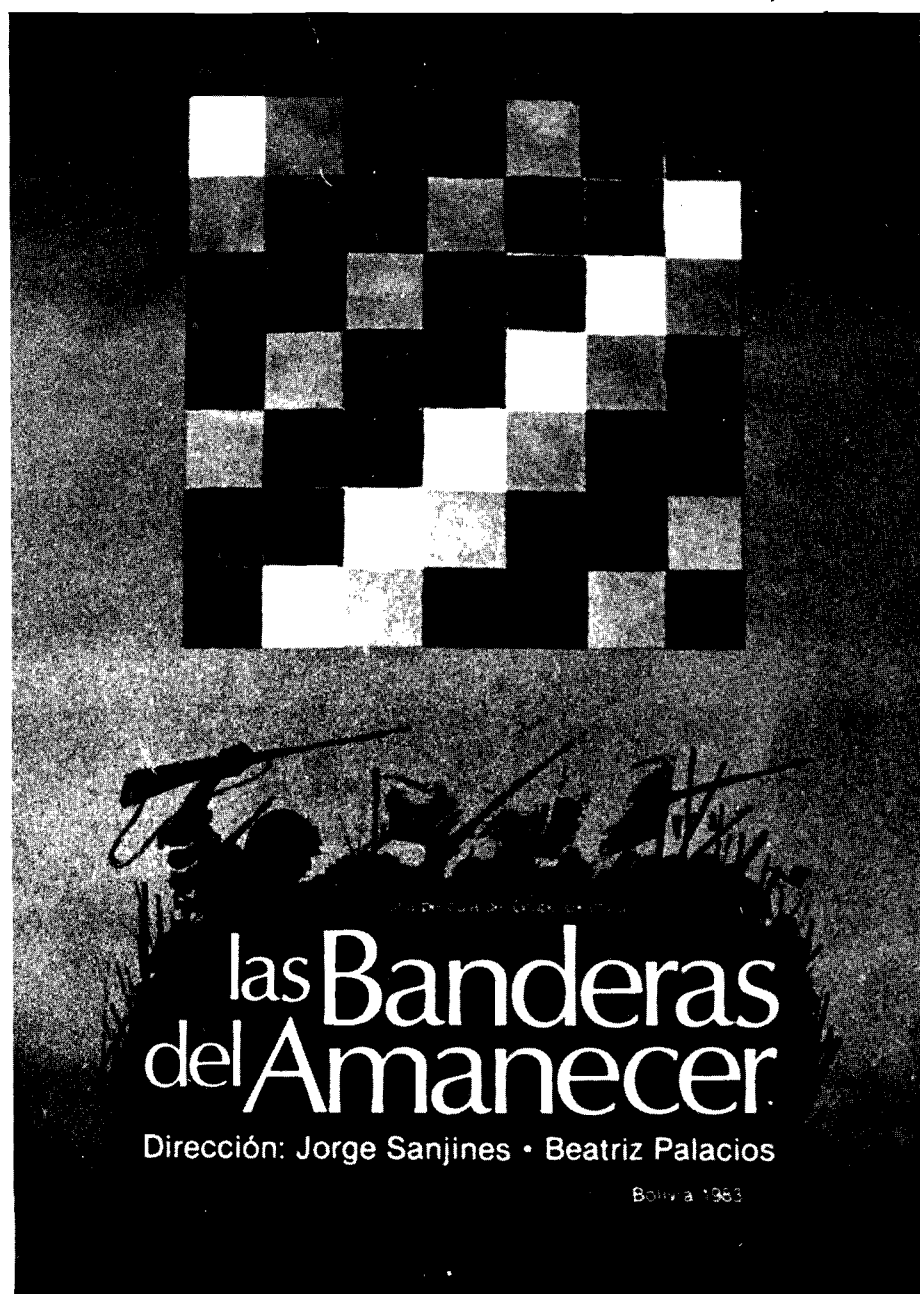
El cine se ha desarrollado con ciertas limitaciones inherentes a sus características de producción. Ha tenido que burlar los filtros establecidos por el sistema de producción comercial dominante, y en su etapa de difusión ha sufrido las consecuencias de otros filtros, aún más selectivos, impuestos por la red de distribución y de exhibición. No es un secreto que la distribución de cine en América Latina está en manos de filiales de las grandes distribuidoras de Estados Unidos o de empresas dependientes de ellas. Por otra parte, el circuito de exhibición es monopolio de la burguesía en cada país.

Las dificultades en la difusión de films representativos de la memoria antagónica a la oficial, demuestran que no basta superar los mecanismos de la producción tradicional sino que toda la cadena de elaboración y difusión cinematográfica debe ser sometida a un severo análisis crítico para, a partir de entonces, iniciar un proceso de transformación.

Aún en los proyectos más avanzados en el área de la producción cinematográfica latinoamericana, se arrastran patrones mal asumidos del cine dominante, construido a imagen y semejanza del cine de Hollywood. Los modelos de ese cine no son exclusivamente de contenido o formales, que se traducen en los

films. Son también modelos de producción impuestos y aceptados, que modifican el comportamiento de los cineastas e influyen en las etapas que median entre la elaboración del mensaje y su contacto con el perceptor.

En las etapas de pre-producción el acceso a la memoria colectiva latente se ha visto limitado frecuentemente por la propia calidad social de los cineastas. El cine en tanto que instrumento privilegiado de las clases dominantes, no ha pasado aún a manos socialmente más representativas. Son los propios cineastas de clase media o de la pequeña burguesía de América Latina los que han optado por una perspectiva histórica antagónica. Ello, con las limitaciones de su propio origen de clase, que se traducen en



"Las banderas del Amanecer"
es la última producción del grupo
Ukamau de Bolivia,

el análisis e, inclusive, en el acceso físico a los niveles en los que interactúa la memoria colectiva.

La tecnología utilizada no siempre ha sido la más adecuada. Se ha pretendido trabajar muchas veces con los instrumentos más característicos del cine dominante, sin percatarse de su poder condicionante. Es más, se ha postergado indefinidamente de esa manera la participación de aquellos sectores en nombre de los cuales, supuestamente, se expresan los cineastas más progresistas. No se ha facilitado la transferencia tecnológica a manos de quienes podrían utilizar los instrumentos del cine desde otra perspectiva de clase.

LA TRANSFERENCIA TECNOLÓGICA

La participación popular se ha hecho evidente sobre todo en una línea de trabajo que pretende reconstruir la historia reciente, es decir, revalorizar la memoria popular latente antes de que se extinga. De esa manera se ha creado una nueva categoría de actores en los films de ficción: los actores históricos, aquellos que reconstruyen su propia memoria frente a las cámaras.

El realizador boliviano Jorge Sanjinés ha trabajado en este sentido, sobre todo en una película fundamental para Bolivia: *El coraje del pueblo*, ejemplo de re-escritura antagónica de la historia a través del rescate de la memoria popular.

El cine es un medio capaz de registrar con certeza el cauce evidente de la memoria popular, y de constituir ese registro en una versión alternativa a las de las clases dominantes.

En este largometraje de 1971 la población civil de las minas de Bolivia reconstruye escenas de agresiones del ejército y masacres sufridas en carne propia. En otro nivel tenemos el ejemplo de *Operación masacre*, del realizador argentino Jorge Cedrón, donde Julio Troxler interpreta su propia vivencia de sobreviviente de un fusilamiento. Troxler fue asesinado en el mes de julio de 1974 y el propio Cedrón falleció en circunstancias extrañas en 1980.

Se ha llegado a un punto en el que es

posible que las mayorías se expresen a través de cineastas aliados. ¿Por qué no asumir el paso siguiente, la transferencia de la tecnología?

Esto que hasta hace pocos años podía parecer un enunciado demagógico, se ha convertido en una posibilidad real. Las nuevas tecnologías -sofisticadas y a la vez sencillas de manipular debido a sus automatismos- han dado lugar a experiencias muy dignas y significativas. En Bolivia, en Nicaragua y otros países, trabajadores de la ciudad y del campo, sin preparación especializada, han demostrado su capacidad de asumir el cine como medio de expresión de clase. Las cámaras de super 8 y de video lo han hecho posible.

Este desarrollo tiene precedentes que no fueron justamente valorados en su momento. Citemos el caso de las radios mineras de Bolivia, en manos de los sindicatos de trabajadores. Las primeras entre ellas aparecieron en los años cuarenta y cincuenta. En los sesenta su desarrollo fue vertiginoso: más de veinte emisoras transmitían libremente desde los propios centros mineros, con alcance local, departamental o nacional, de acuerdo a la potencia de su transmisor. En estas emisoras, los propios trabajadores son los encargados de orientar la programación, y los operadores y técnicos suelen ser hijos de familias mineras. Podemos esperar un desarrollo similar en la transferencia de la tecnología del cine.

Si esta transferencia tiene lugar a nivel de los medios de producción cinematográfica, debe consecuentemente operarse también en el nivel de difusión. La apropiación de los medios es un paso que no llevaría muy lejos en caso de mantenerse la estructura actual de distribución y exhibición. Es importante que la memoria rescatada pueda difundirse. Sólo así podría garantizarse un nivel de resistencia a la agresión cultural y un proceso paulatino de consolidación de la identidad nacional y latinoamericana.

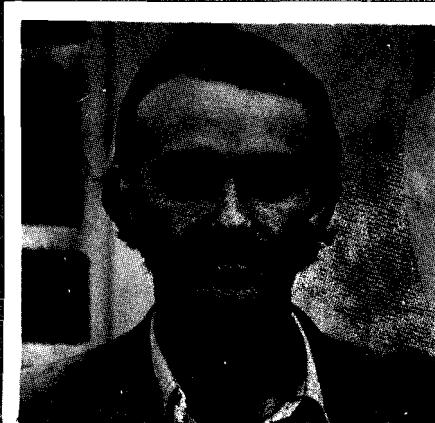
Es importante ser tan creativos en la difusión como en la producción. Tal y como está actualmente establecido el circuito de distribución es limitante y limitado. Limitante, porque impide el acceso de mensajes surgidos de la otra historia, la que retiene en forma latente la memoria colectiva. Y limitado porque cubre en casi todos los países de América Latina un espacio que se reduce a ciertas categorías sociales urbanas. El mundo rural, mayoritario en el continente, es mantenido al margen. No podremos hablar, pues, de un cine popular

si no pretendemos también una subversión de los mecanismos de la distribución y de la exhibición.

Los pasos que se han dado hasta ahora en este sentido son valiosos pero no mellan en absoluto el carácter monolítico de la estructura imperante. Los cine clubs, ya sea los formalmente establecidos o aquellos que organizan los propios sindicatos de trabajadores o las universidades, representan una alternativa, al menos a nivel urbano. El trabajo de la iglesia progresista y de las instituciones de promoción rural es también muy importante. Sin embargo, es necesario tender al establecimiento de nuevos canales.

La historia del cine comercial, tal como lo conocemos hoy (con algunas variantes más dignas que otras), se remonta a principios de siglo. A lo largo de ochenta años sufrió modificaciones determinadas por los intereses de mercado y las prioridades comerciales, que primaron sobre el "septimo arte". El cine se vio vaciado de su potencialidad artística como ningún otro género del arte.

De la misma manera, el desarrollo de un cine nuevo, un cine que permita reconstruir puntos de referencia de la identidad nacional a partir de la memoria popular, tomará quizás otros ochenta años. No es mucho, si se piensa en la perspectiva de una historia rescatada definitivamente.



ALFONSO GUMUCIO-DAGRÓN, cineasta boliviano, es autor de varios libros sobre el cine latinoamericano. En 1979 publicó *Cine, censura y exilio en América Latina*; en 1981 junto a Guy Hennebelle coordinó *Les cinémas d'Amérique Latine*; y en 1982 apareció su libro *Historia del Cine boliviano*. Ha escrito además numerosos artículos para publicaciones de Europa y América Latina.

Apuntes sobre el cine latinoamericano

OCTAVIO GETINO

La situación del cine en nuestros países vista desde la perspectiva del desarrollo regional es materia sobre la que escribe Octavio Getino, investigador de los problemas del cine y los medios de comunicación en América Latina.

Diferencias sustanciales en lo que respecta a los niveles económico-productivo de cada país se reflejan en el campo del cine; uno a uno va analizando Getino, al hablar sobre las cinematografías de los países de la región.

Hablar de cine latinoamericano es, cuando más, hacer uso de una convención para entendernos mejor. Al menos si nos referimos a él como expresión del conjunto de la realidad regional. Muy pocos países producen cine en el continente y las películas producidas apenas si expresan una parte ínfima de las circunstancias de cada uno de ellos; con mayor razón aún se ven impedidas de hacerlo con respecto a asuntos más amplios y generales, particularmente si observamos la complejidad de las situaciones vividas en la región.

Referirnos en cambio al cine en Latinoamérica, tiene más viso de realidad. Mejor dicho, es la realidad. Se trata de observar la presencia de una intensa actividad comercial con películas producidas en EE.UU. y en Europa principalmente, que ocupan cerca del 90 por ciento del tiempo de pantalla de nuestros cines. Ese es el cine que realmente se ve; el otro cine, el latinoamericano, queda circunscripto a no más de media docena de países, entre casi una treintena que conforman la región, y raramente trasciende las fronteras del país productor, en términos significativamente competitivos.

Sin embargo, el objeto de nuestro análisis es el cine latinoamericano. Lo cual implica referirse al conjunto de la situación del cine en nuestros países, pero desde la perspectiva del desarrollo regional.

El cine que nos interesa podría ser definido casi a un mismo tiempo, como **carencia** y como **proyecto**. Carencia, referida al nivel insatisfactorio de los logros de nuestras industrias cinematográficas para producir y difundir aquel universo de imágenes en el cual todos, o al

menos, la mayor parte de los latinoamericanos, pudiéramos sentirnos de alguna manera expresados. En este sentido, si la producción deseada es insatisfactoria, la difusión resulta casi inexistente, dado el aislamiento que domina a nuestros países en materia de comunicación cinematográfica.

Por otra parte hemos hablado de nuestro cine como **proyecto**, hecho no menos verificable que las carencias señaladas. Proyecto en ejecución desde la aparición de la actividad cinematográfica en cada país y que se explicita en ellos de una u otra forma, sea a través de la producción de largometrajes, o bien en la realización de películas educativas, o de divulgación social, por medio de cortometrajes, filmes documentales, cine animación, etc.

En este sentido, el proyecto de cine latinoamericano transita no sólo por lo que vemos en las salas de cine comercial, sino también por esa labor casi anónima de quienes realizan y difunden una producción destinada a finalidades de diverso tipo y que es inherente al cine, en tanto medio de comunicación.

Las dificultades del proyecto latinoamericanista en el terreno del cine, no son otras que las derivadas de circunstancias nacionales y regionales, poco proclives a procesos de cooperación e integración, particularmente cuando se trata de que los mismos excedan el estrecho margen de la retórica declaracionista.

Pese a que hace más de siglo y medio las primeras grandes figuras de nuestro continente proclamaban la necesidad de concebir a cada uno de nuestros países como una simple provincia de "Nuestra América", las dificultades y

los obstáculos impuestos tanto desde el exterior como desde el interior de la región, continúan manteniéndonos aún en la disyuntiva del encuentro y el desencuentro; en última instancia, del ser o no ser latinoamericano. Carencias y proyectos: todo ello asoma visiblemente en las áreas más vitales de nuestras sociedades. Y en consecuencia, lo hace también en el terreno del cine, definiendo sus características y rasgos fundamentales.

LOS DESNIVELES EN EL DESARROLLO DEL CINE LATINOAMERICANO

Los países de la región presentan diferencias sustanciales en lo que respecta a sus niveles de desarrollo económico-productivo; está situación se reproduce claramente en el terreno del cine.

Solo dos países, entre casi una treintena que conforman la región de América Latina y el Caribe, producen el 80 por ciento del total de la producción regional de películas. En efecto, Brasil y México, con un volumen de producción cercano a los 200 largometrajes anuales, (unos 80-90 en México y 100-110 en Brasil) dominan el panorama latinoamericano, que en su conjunto, no alcanza a producir más de 250 películas al año.

Ambos países, a los cuales podríamos agregar Argentina, con una producción de alrededor de 30 largometrajes anuales, conforman el grupo de mayor desarrollo industrial en la región. En síntesis, poco más del 10 por ciento de

La dependencia mayor del productor local es en cuanto a la comercialización, área que no controla y sobre la cual carece de incidencia significativa.

los países latinoamericanos, producen el 90 por ciento del total de las películas realizadas anualmente en nuestro Continente.

En segundo lugar, y claramente distanciados en ese primer grupo, aparece otro, conformado por otros tres países, Venezuela, Colombia y Cuba, cuya producción individual oscila de 5 largometrajes (Cuba), aproximadamente 15 (Ve-

nezuela), por año. Se trata de cinematografías que, salvo el caso de Cuba, cuyo auge es simultáneo al nacimiento de la Revolución en ese país, han iniciado un despegue relativamente reciente: las cinematografías venezolana y colombiana -al igual que la peruana- aparecen con mayor vigor recién al promediar la década de los 70, y tras recibir un fuerte impulso por parte de legislaciones de tipo proteccionista sobre la industria.

Finalmente, una veintena de países se debate tratando de producir en el mejor de los casos (Perú, Bolivia, Chile) uno o dos largometrajes anuales. Muchos de esos países no han conocido hasta el momento la realización de un solo largometraje de producción verdaderamente nacional. La actividad cinematográfica en ellos se circunscribe a cortometrajes o filmes de publicidad para salas de cine o utilización televisiva, auspiciados por organismos gubernamentales, universidades o empresas privadas, y a la aparición de algún largometraje, de manera casi fortuita.

De igual modo, los servicios de producción (laboratorios de procesado, estudios de sonidos, alquiler de equipos, etc.) se concentran principalmente en cuatro países: Brasil, para su uso interno; Argentina, atendiendo a sus necesidades, y por momentos, las de los países del Cono Sur (Chile, Bolivia, Uruguay, Paraguay y Perú); la flamante actividad de Venezuela, se ocupa asimismo de los países vecinos del norte de Sudamérica; por su parte, México hace otro tanto en lo referido a Centroamérica y el Caribe, pese a que en diversas oportunidades, los productores de los países latinoamericanos de escasos recursos internos, eligen procesar y concluir sus películas en los EE.UU. por razones de economía y de calidad técnica.

Otro aspecto fundamental que sirve para evidenciar los serios desniveles existentes en la región, está dado por el volumen de los mercados nacionales. En este rubro encontramos un primer grupo de países que supera los 100 millones de espectadores al año: Brasil, cerca de 200 millones; México, algo más de esa cifra; y Cuba, alrededor de 110 millones. El caso de Cuba permite incluir un nuevo indicador, tanto o más importante que el volumen total, y es el de la frecuencia de asistencia al cine (persona/año). Ese índice es en Cuba de 11 ó más, debido al incremento de salas de cine y al empleo masivo de unidades móviles que proyectan películas en las áreas rurales: ello explica que dicho país tenga un volumen total muy superior a otros que lo duplican o triplican en número de habi-

tantes, como ocurre con la Argentina, con un índice de asistencia inferior a 2 veces al año por persona, y un volumen de mercado de alrededor de 50 millones de espectadores por año.

Un segundo grupo de países, refiriéndonos siempre a la dimensión de sus mercados, está constituido por Colombia, Argentina y Perú, cercanamente seguidos por Venezuela, y cuyos volu-

Ningún país de América Latina y el Caribe se encuentra en condiciones de mantener una línea de producción estable y permanente sobre la base de sus mercados internos.

nes de consumo oscilan, según los distintos países, entre 50 y 80 millones de espectadores anuales.

Por último, más de 20 países de la región no superan los 10 millones de espectadores al año: Paraguay, 2 millones; Honduras, 3; Panamá, 7; República Dominicana, 5; Costa Rica, 8; Haití, 1; etc.

Las mismas diferencias en los niveles de desarrollo que advertimos en el interior de cada país, entre ciudades capitales o centros urbanos y áreas rurales, aparecen nítidamente en el ámbito regional, espacio donde lo latinoamericano en términos de cine, se concentra en cinco o seis países, dueños del 90 por ciento de la producción y del 50 por ciento de los mercados. (Ver cuadro No. 1).

LAS DIFERENCIAS EN LAS POLÍTICAS CINEMATOGRAFICAS NACIONALES

Los indicadores económicos de producción y consumo son válidos, pero por sí solos insuficientes para visualizar los puntos de encuentro y disidencia existentes en la región.

Con igual o superior importancia deben destacarse aquellos otros, referidos a las Políticas Nacionales de Comunicación Social y dentro de ellas las vigentes para el cine; políticas cuya incidencia en la actividad industrial y comercial pueden ser incluso superior a la otorgada por los volúmenes de producción y de mercado.

Esas políticas podrían ser clasificadas en tres categorías diferentes, ateniéndonos al modo en que ellas se ex-

CUADRO No. 1. LA PRODUCCION EN EL CINE IBEROAMERICANO (*)

P A I S	Número Habitantes (millones)	Producción largometrajes anuales	Costo promedio largomet. (US\$)	Estudios Filmación	Laboratorios	Estudios Doblaje
Argentina	28,0	30	200.000	1	3	2
Bolivia	6,0	1	100.000	—	—	—
Brasil	125,0	90	350.000	3	2	5
Colombia	28,0	10	150.000	1	2	2
Costa Rica	2,5	—	—	—	—	—
Cuba	9,8	6	550.000	1	2	1
Chile	11,0	1	120.000	2	2	2
Ecuador	7,5	—	—	—	—	—
El Salvador	4,0	—	—	—	—	—
España	36,0	130	300.000	2	4	10
EE.UU. (habla hispana)	18,0	20	—	—	—	—
Guatemala	6,0	—	—	—	—	—
Guyana	1,0	—	—	—	—	—
Haití	5,0	—	—	—	—	—
Honduras	3,0	—	—	—	—	—
Jamaica	2,3	—	—	—	—	—
México	72,0	90	150.000	4	16	6
Nicaragua	2,6	—	—	—	—	—
Panamá	1,8	—	—	—	—	—
Paraguay	3,0	—	—	—	—	—
Perú	18,0	3	100.000	—	2	—
Portugal	11,0	8	200.000	1	3	1
Puerto Rico	3,2	1	—	—	—	—
República Dominicana	4,5	—	—	—	—	—
Trinidad Tobago	1,2	—	—	—	—	—
Uruguay	3,3	—	90.000	—	—	—
Venezuela	16,0	8	250.000	5	4	3
TOTALES	430,7	398	200.000(prom.)	20	41	32

(*) La validez de los datos es sólo aproximativa, pudiendo estar sujeta a errores por la no coincidencia entre las distintas fuentes de información.
FUENTES: "Heraldo de Cine". Buenos Aires. "Variety". U.S.A. "Statistical Annuaire". UNESCO. 1979 "Medios" CETUC. Lima. 1978.

presan en la vida económica del cine de cada país.

- Países con economía cinematográfica de mercado** (libreempresismo total).
- Países con economía cinematográfica mixta** (coexisten la gestión estatal y privada, y a veces la social).
- Países con economía dirigida** (estatismo total).

La **economía de mercado**, aplicada al cine, en cuanto se refiere a la existencia de un libreempresismo generalizado, es la menos común en nuestros países. Rige allí donde la actividad cinematográfica es casi inexistente, es decir, en los países con menos recursos de producción y mercado. Dicha economía es simultánea de la carencia de políticas, instituciones o normas jurídicas orientadas a la promoción o fomento del cine, situación que es habitualmente aprovechada por las empresas transnacionales, dueñas absolutas del mercado cinematográfico y, por supuesto, de la susodicha economía. Es el caso de diversos países de Centroamérica y del Caribe Insular.

El modelo de **economía mixta** es el más habitual en la industria cinematográfica latinoamericana. Coexisten en él, con mayor o menor nivel de conflictos, la actividad privada y la gestión estatal; a ellas puede sumarse, aunque de manera excepcional, la gestión social (caso de México).

Este tipo de economía mixta aparece por momentos en todas las etapas del proceso industrial-comercial del cine, y en algunos casos, se presenta sólo en algunas de ellas.

El ejemplo más desarrollado de este modelo lo constituye México. Allí el Estado posee las principales empresas de producción (CONACINE) y de servicios a la producción (Estudios Churubusco-Azteca y América); maneja también las mayores compañías de distribución (PELMEX) para comercialización internacional, con oficinas de ventas y salas de cine en países de Centro y Sudamérica y en los EE.UU.), y Películas Nacionales, compañía mixta, con fuerte presencia de capitales privados, a cargo de la distribución en el interior del país. En cuanto a la exhibición, el Estado mexicano maneja la principal cadena de salas del país unas 490 a través de COTSA (Compañía Operadora de Teatros S.A.).

La actividad privada ha vuelto a crecer en México en los últimos años, a partir del sabotaje efectuado por las direcciones cinematográficas del sexenio anterior contra las propias actividades de las empresas estatales, particularmente las dedicadas a la producción. El poderoso trust del espectáculo, **Televisa**, pasó a ser, por medio de **Televisine**, una de las principales productoras privadas. A ella se han sumado otras, que intervienen también en el terreno de la distribución y la exhibición.

Por último, la gestión social en el cine, aunque últimamente disminuida, tuvo importante presencia a través de las empresas de producción CONACITE I y CONACITE II, conformadas con participación estatal y sindical. Los sindicatos de trabajadores intervienen también en otras áreas, como la de la exhibición; es el caso del circuito de salas Zodiaco-diez en total- propiedad del STIC, (Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica).

Otros ejemplos de gestión estatal, coexistente con la iniciativa privada, aparecen en los países más importantes de la región, como sucede en Brasil, con **EMBRAFILME**, Enterprise Brésilene de Films, productora y comercializadora de numerosos e importantes películas de largo, medio y cortometraje. En Colombia, el ejemplo se repite con **FOCINE**, empresa industrial y comercial, creada con participación exclusiva de entidades públicas de orden nacional (Corporación Financiera Popular, Instituto Nacional de Radio y Televisión y Compañía de Informaciones Audiovisuales).

Otro país, como Nicaragua y Chile, ejemplifican también la gestión estatal protagonizando actividades de producción y difusión. En Nicaragua a través de **INCINE**, produciendo películas, en su mayor parte de corto y medimetraje, y comercializando a través de salas que fueron propiedad de los Somoza; en

Chile, ocurre algo parecido con **Chile-films**, empresa dueña del principal circuito de salas de Santiago (una de las empresas estatales más antiguas de la región).

En lo referente al modelo de **economía dirigida**, el mismo rige solamente en un país, Cuba, donde el **ICAIC** (Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográfica) dirige la totalidad de las actividades cinematográficas: capacitación, producción, servicios, distribución y exhibición. El éxito de ese modelo en Cuba salta pronto a la vista, si se tiene en cuenta que dicho país, muy semejante en volumen de población y de recursos, a muchos otros de Centroamérica y del Caribe Insular, ha pasado de la inexistencia total de industria cinematográfica, a contar con una de las más estables e importantes de la región.

Como podemos observar, también en el plano de las políticas cinematográficas se exteriorizan diferencias que aunque no obstaculizan necesariamente las posibilidades de cooperación e integración regional, deben ser tenidas en cuenta si es que se aspira a la concreción exitosa de las mismas.

EN TORNO A LA "REPRODUCCION AMPLIADA DEL CAPITAL"

Los rasgos dominantes de la actividad cinematográfica en nuestros países, si exceptuamos el caso de Cuba, son los que corresponden a toda sociedad capitalista dependiente; ellos están presentes, con mayor o menor

fuerza, en los países con economía de mercado o economía mixta. La actividad cinematográfica se caracteriza, entonces, por la existencia de un capital que aparece en el mercado de trabajo y de mercancías como comprador, para proceder luego a la transformación productiva de los elementos adquiridos. A partir de ese proceso es que se intenta obtener luego, un valor superior al que poseen los elementos que han posibilitado la transformación. Por último, el capitalista (productor cinematográfico), vuelve al mercado como vendedor, convirtiendo sus mercancías en dinero a fin de comprar de nuevo otras mercancías y nueva fuerza de trabajo. El objetivo principal del proceso es la reproducción ampliada del capital, eje de toda actividad productiva capitalista en el terreno de la industria cultural, y en consecuencia, en el del cine.

La filosofía que anima a este sistema resulta bastante clara. El hombre es reducido a la estrecha dimensión de objeto de uso (espectador-consumidor), y sirve en tanto contribuye a la reproducción ampliada del capital.

Este esquema aparece en todos los países capitalistas en diversos grados de explicitación o de dramatismo. En nuestro caso, incorporamos nuevos elementos, dados por la dependencia casi total de las industrias cinematográficas locales respecto de las empresas transnacionales. Dicha dependencia aparece en lo referido a insumos y maquinaria (película y material virgen, productos

químicos, cámaras y lentes, equipos e implementos de sonido, moviolas, etc.) en los procesos de comercialización (control por parte de las transnacionales de los principales circuitos de exhibición, merced a sus acuerdos con los dueños locales de las principales cadenas de salas).

Es evidente que en un país capitalista desarrollado, la relación producción—comercialización, funciona de manera armónica, retroalimentándose en un sistema integrado.

Las "*majors*" producen películas destinadas a un mercado que controlan tanto a nivel nacional como internacional, razón por la cual el proceso de "*reproducción ampliada del capital*" tiene muchas posibilidades de verificarse exitosamente.

En cambio, en nuestros países, salvo en los casos donde existe una sólida presencia estatal capaz de ocupar el mismo papel que en la economía del cine del capitalismo tienen las "*majors*", el capitalista local se encuentra maniatado desde el mismo momento en que quiere comprar los insumos básicos. En ese sentido, no sería la primera vez que las transnacionales sabotean a una industria local negándole la venta de material virgen, recuérdese el ejemplo de la Argentina durante la Segunda Guerra Mundial, desprovista de celuloide como castigo a su posición neutralista, situación que beneficiaría el auge de la cinematografía mexicana, promovido en ese entonces por los EE.UU.

Pero la dependencia mayor del productor local es en cuanto a la comercialización, área que no controla y sobre la cual carece de incidencia significativa. Ello es lo que impulsa al Estado a imponer cuotas de distribución y cuotas de pantalla para obligar a las transnacionales de la distribución y particularmente a los monopolios locales de la exhibición a comercializar los filmes producidos en el país y posibilitar así la difícil sobrevivencia de una industria que en términos económicos, resulta generalmente deficitaria.

La gestión estatal en nuestros países aparece como indispensable para intentar restablecer, aunque sea mínimamente, esa fluidez de relaciones **producción—comercialización**, que es común en las transnacionales de la industria cultural. Dicha gestión aparece sin embargo frustrada (en los casos de las economías mixtas); cuando se limita a competir con los "*majors*" y sus socios locales, utilizando sus mismos o parecidos criterios; es decir, cuando visualiza al cine como **mercancía**, antes que como **bien**

ARGENTINA CANTIDAD DE ESTRENOS EN LA ULTIMA DECADA POR PAISES DE ORIGEN												
ORIGEN FILMS	1973	°/o	1974	°/o	1975	°/o	1976	°/o	1977	°/o		
Argentina	39	11	38	10.5	32	13.4	21	7	22	8		
U.S.A.	112	31	110	30	83	34.9	124	44	124	44		
Europa Occidental	131	36	115	31.5	90	37.8	84	34	86	31		
Europa Oriental	11	3	15	4	8	3.4	13	5.5	9	1.3		
España	4	1.1	6	2	8	3.4	12	5	5	2		
Latinoamérica	12	3	8	2	3	1.3	8	3	5	2		
Otros países	17	1.9	23	6	6	2.5	4	1.5	7	2		
Coproducciones	49	13	51	14	8	3.4	26	10.5	24	9		
	365	100	366	100	238	100	246	100	281	100		
	1978	°/o	1979	°/o	1980	°/o	1981	°/o	1982	°/o	1983	°/o
	22	8	31	10	34	10	26	8	17	7	20	9
	107	39	121	38	138	40	152	44	105	41	98	42
	72	26.5	88	28	104	30	81	24	67	26	62	27
	7	3	15	5	11	3	21	6	14	5	1	0.5
	6	2	10	3	10	3	15	4	9	4	13	5.5
	1	0.5	4	1	9	3	6	2	9	4	11	4.5
	9	3	12	4	22	6	20	6	13	5	9	4
	49	18	36	11	20	5	22	6	20	8	18	7.5
	273	100	317	100	348	100	343	100	254	100	232	100

FUENTE: "EL HERALDO DEL CINE" — Bs. Aires, Argentina.



"La hora de los hornos" de Fernando Solanas y Octavio Getino.

social. Es el caso de la política cinematográfica mexicana del último período, incapaz de articular alternativa verdadera de desarrollo, sea del tipo que fuere. No es el caso, en cambio de Cuba, donde al asumirse el cine como **bien social**, o como recurso-sociopolítico del Estado, se lo reforzó en términos integrales, obteniéndose de ese modo beneficios importantes en las áreas sociales y políticas, según los objetivos perseguidos y también en lo específicamente económico.

EL CINE COMO ACTIVIDAD INTEGRADA

Al igual que todo medio de comunicación masiva, el cine sintetiza diversas realidades (industria, comercio, tecnología, cultura), las que, sin perder su relativa especificidad, confluyen para permitir el proceso comunicacional.

Una exacerbada preocupación por los aspectos economicistas de rentabilidad-situación que es propia de quienes dominan en nuestros países la producción y la comercialización de películas ha motivado como respuesta una no menos exacerbada defensa de las cuestiones ideológico-culturales, realidad ésta asumida enfáticamente por algunos sectores del cine latinoamericano ("nuevo cine", "cine independiente", etc.). Llevadas a sus extremos estas posiciones, el debate se encierra en un callejón sin salida, con un primer perjudicado que es el cine. Cine como industria y como cultura; es decir, como realidad integral.

Resulta evidente que el valor deci-

sivo de la producción cinematográfica como la de cualquier otro medio masivo, se sustenta en lo que comunica, o lo que es igual, en las ideas, informaciones y sentimientos que cada película estimula en el espectador. Sin embargo, no podemos omitir o subestimar que, en la medida que el cine se desenvuelve también sobre bases industriales y comerciales, todo lo que ocurra en éstas habrá de condicionar los aspectos ideológico-culturales, dada la inevitable interdependencia que existe entre esas realidades. En este sentido, la experiencia ha probado invariablemente- y no sólo en el terreno del cine- la íntima relación de los términos cantidad y calidad. Por ello, las industrias cinematográficas capaces de producir cien películas anuales tuvieron siempre más posibilidades de obtener un mayor volumen de logros en el terreno cultural, que las condenadas a una producción insignificante. Ocuparse, entonces, de los asuntos de la industria y el mercado implica hacerlo también de los de tipo ideológico-cultural; con mayor razón en el caso de las cinematografías latinoamericanas, golpeadas en todos los aspectos a lo largo de su corta historia.

Por otra parte, los sectores de la industria y el comercio cinematográfico, pese a los intereses específicos que conflictúan relaciones, no pueden ser encarados de manera aislada. De poco serviría ocuparse de la situación económica-productiva de nuestra industria, si no existiera a un mismo tiempo un similar, o incluso mayor, empeño para afrontar el problema de los mercados, es decir, de lo que es propio de la distribución y

exhibición de películas, porque el bien social que es para nosotros una película perdería su valor real si no lograra insertarse en los espacios receptores para potencializar su papel protagonista del quehacer cultural nacional.

LA RELACION COSTO-BENEFICIO EN EL CINE LATINOAMERICANO

Paradójicamente, el hecho de producir una película en cualquier país de América Latina puede resultar más caro que hacerlo en EE.UU., aunque el promedio de los costos de producción sea en nuestro caso de unos 150-200 mil dólares, y en el de una película norteamericana se eleve a más de un millón. Ello es así porque un producto industrial-o de cualquier otro tipo- no es barato o caro en abstracto, sino según cual fuere su rentabilidad efectiva, es decir, según la diferencia que emerge de la relación costo-beneficio.

La industria como la norteamericana, dueña no sólo de un importante mercado interno que le permite reproducir su capital sin la necesidad de ningún tipo de subsidios o fomento estatal, una película de 20 o de 50 millones de dólares puede resultar un negocio más ventajoso que el que podría intentar una producción latinoamericana, aunque su inversión no superara los 100 mil dólares. Ello es así, por que, además de contar con un poderoso mercado interno y un aceitado flujo en el sistema producción-comercialización, las transnacionales norteamericanas dominan la mayor parte de los mercados del mundo. Con lo cual podríamos convenir que una película de 10 millones de dólares en EE.UU. puede ser barata, mientras que una de 100 mil dólares en Perú, Ecuador, Chile, Bolivia, Uruguay o muchos otros países de la región, podría resultar enormemente cara. O lo que es igual, producir cine en América Latina es una de las cosas más caras del mundo; al menos para el empresario local. ¿La explicación de tal paradoja está dada solamente por la estrechez de los mercados locales?. En buena parte sí; pero a ella habría que agregar otras, como la inestabilidad política y económica de nuestros países, capaz de poner en peligro cualquier tipo de inversión, condicionando una actividad cuyos primeros ingresos de recuperación económica comienzan a verificarse al cabo de un año

y medio o dos años de iniciados los primeros gastos. Períodos en el que pueden fácilmente ocurrir catastróficos cambios en las políticas cinematográficas y de censura, o bien en las circunstancias económicas directamente afectadas por cualquier cambio en el valor monetario, dada la dependencia de la industria de los insumos, maquinarias o productos cinematográficos, procedentes del exterior.

Reduciendo el análisis al tema de los mercados, digamos que ningún país de América Latina y el Caribe se encuentra en condiciones de mantener una línea de producción estable y permanente sobre la base de sus mercados internos; en el mejor de los casos, ello sólo parece resultar posible, para una ínfima cantidad de películas, en los países más fuertes de la región, como Brasil y México. La presencia del Estado con sistemas de subsidios y promoción, tiende precisamente a impedir la paralización de las actividades productivas, incluso en las industrias más desarrolladas de los dos países referidos. Sin embargo, esa presencia resulta cada día más insuficiente, entre otras cosas, por la situación económica crítica que atraviesan nuestros países y por la propia inseguridad y poca coherencia de las políticas cinematográficas existentes.

Los ejemplos abundan en demasía. Veamos sólo uno de ellos: la recuperación de los costos de producción de una película en la Argentina que, incluidos gastos de copia y de publicidad bordea los dos millones de pesos (o los bordeaba a principios de 1984), requiere de un volumen de alrededor de 800 mil espec-

tadores; sin embargo el promedio de espectadores del cine nacional es de alrededor de 350 mil, tal como era en 1973, uno de los años tope en el consumo de películas argentinas.

Esta situación se repite en la casi totalidad de los países de la región. Piénsese al respecto que la distribución de los ingresos de boletería se distribuye aproximadamente de este modo, una vez deducidos los impuestos y tasas: 50 por ciento para el exhibidor, 20-30 por ciento para el distribuidor, y el porcentaje restante, es decir, un 20 o 30 por ciento, para la empresa productora (salvo cuando la propia productora se ocupe de distribuir sus películas, en cuyo caso habría que deducir los gastos de funcionamiento, copias, publicidad, etc.) De ese modo, podemos verificar que por cada dólar de ingreso bruto, el productor recibirá aproximadamente -después de más de un año de haber iniciado la inversión- alrededor de 25 centavos. Lo cual significa que la recuperación de una inversión estimada, por ejemplo, en 150 mil dólares, solamente es factible si se logra un volumen de espectadores superior a los 600 mil. Pues bien: apenas un 5 por ciento de la producción latinoamericana, puede llegar, en los mejores casos, a alcanzar esa cifra. Excepciones, en suma, que se cuentan en cada país con los dedos de una mano: **La abuela**, en Colombia, con 700 mil espectadores; **Camila**, en la Argentina, con cerca de 2 millones; **Doña Flor y su dos maridos**, en Brasil, con 4 millones, etc.

Frente a esta situación, las políticas cinematográficas de los países más fuer-

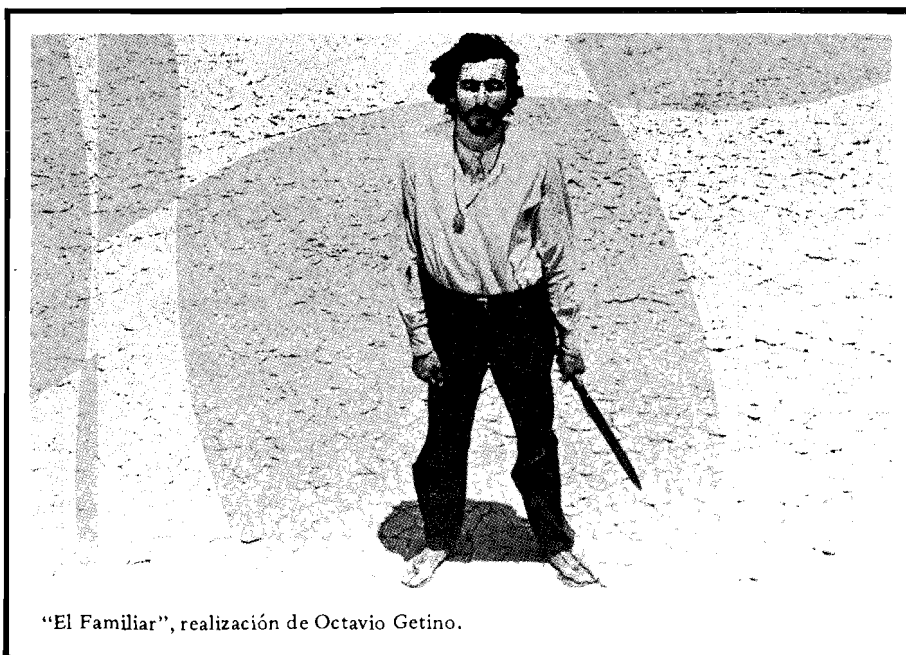
tes, siguen fomentando paradójicamente las películas, con mayor éxito de taquilla, como ocurre en Argentina y México, países donde el porcentaje de fomento que se acuerda está en relación directa con la cantidad de espectadores que concurren a las salas. Ello explica hasta cierto punto -junto con la inestabilidad política y económica y las limitaciones de cada mercado- la presencia dominante de un tipo de producción de "*éxito seguro*", capaz de sortear los obstáculos que presenta la realidad interna y externa de cada país (las "*pornochanchadas*" en Brasil; el "*lumpen-cine*" de los Porcel y Olmedo, entre otros, en la Argentina; los "*churros*" y las películas de "*fi-cheros*" en México, etc.).

LA POTENCIALIDAD DEL MERCADO IBEROAMERICANO

La estrechez de nuestros mercados locales, deviene de una serie de datos objetivos como son los volúmenes de población, el peso de los sectores rurales, la capacidad de empleo e ingresos, etc., y también de circunstancias subjetivas de tipo político, factores todos ellos nacidos con la inexistencia de políticas de promoción y fomento a la industria y a la difusión.

Lo cierto es que ésta carencia, la de políticas adecuadas, es la que quizás pesa más en el deterioro de la actividad productiva cinematográfica. La experiencia ha mostrado en algunos países que una población reducida no es un obstáculo para lograr un mayor espacio receptor. Lo es, sin duda, cuando los índices de frecuencia a las salas son bajos, pero no cuando ellos se ven estimulados por las políticas gubernamentales: descomprensión de la censura, mayor calidad y variedad en la oferta de películas, reducción del costo de las localidades, promoción de la asistencia a las salas, apertura de nuevos lugares de exhibición, mejoramiento de la situación económica de la población, etc. Asimismo, tampoco la existencia de un sector rural amplio impide la labor de exhibición cinematográfica, en la medida que se construyen los mecanismos necesarios para llevar el cine a los caseríos y pueblos de provincias y a los espacios marginados.

Sin embargo, si nada de esto existe -ni tampoco ningún otro tipo de alternativas que pudieran probarse como eficaces para el desarrollo de los espacios de



"El Familiar", realización de Octavio Getino.

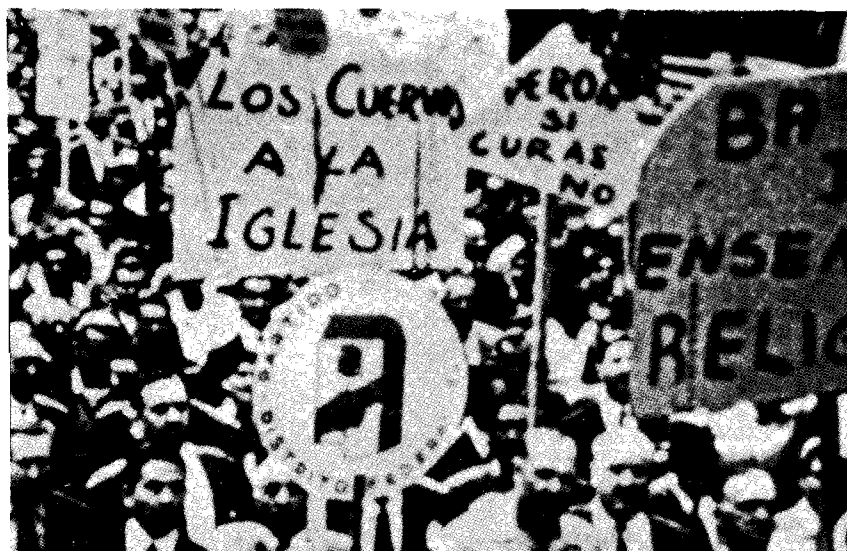
uso del cine- la responsabilidad corresponde sin duda a las políticas cinematográficas dominantes, tanto a las explícitas, como a las que se imponen como ausencia. Semejante realidad estimula la búsqueda de mercados externos, capaces de compensar la debilidad de los locales. Ello se sustenta en una interrogante legítima: ¿podemos seguir considerando nuestro espacio nacional al delimitado por las convencionales fronteras políticas o, por el contrario, nos corresponde una suerte de proyección regional sobre todos aquellos espacios a los cuales nos una, como mínimo, una lengua y una cultura?. Abordando este punto podemos recordar algunos datos significativos, en lo que se refiere al potencial de los mercados cinematográficos iberoamericanos y en consecuencia, a las posibilidades que ofrece el acercamiento e integración de nuestros pueblos.

Los países de América Latina, junto con Portugal y España, y la población hispanoparlante residente en los EE.UU., significan en la actualidad para nuestra actividad cinematográfica lo siguiente:

Población total	430'000.000
Salas de cine	14,120
Butacas habilitadas	13'820.000
Espectadores anuales	1'227.000.000

Estas cifras no importan demasiado, tal vez, para el negocio de las empresas transnacionales. Baste señalar que el conjunto de los países de América Latina apenas cubre alrededor del 10 por ciento de las ventas internacionales de películas de EE.UU.; es decir, el equivalente a lo que proporciona a las productoras norteamericanas un solo país europeo, como es el caso de Italia. Sin embargo, semejante volumen de mercado tiene para nosotros una importancia distinta, en la medida que implica la posibilidad de producir, teóricamente hablando, unas 200 películas al año. (40 millones anuales por venta de filmes a América Latina equivalen a lo que costaría la producción de unos 200 largometrajes por año, estimando 200 mil dólares para cada uno de ellos). Prosiguiendo en el terreno de la teoría, esas 200 películas, sumadas a las 250 que aproximadamente se realizan en el Continente y a las 130 producidas en la península ibérica, permitirían satisfacer las necesidades de los espacios de pantalla en cada país, calculados en unos 400-500 filmes anuales.

Obviamente, pasar de la teoría a la práctica no es asunto fácil. Pero, frente a estos datos, quizás lo que ahora es meramente potencial, pueda en algún momento convertirse en realidad.



"La hora de los hornos" de Fernando Solanas y Octavio Getino.

LAS TENTATIVAS DE INTEGRACION

Hace exactamente 53 años, casi simultáneamente con la aparición del cine sonoro en el mundo, se realizó en Madrid un Congreso Hispanoamericano en el que participaron figuras representativas de algunas de nuestras cinematografías, y donde se trató de lograr un entendimiento entre los cines de habla hispana. Tiempo después, en 1948, tuvo lugar también en Madrid, el llamado Primer Certamen Cinematográfico Hispanoamericano, en el que junto con un concurso de películas se expusieron inquietudes industriales y comerciales de interés común a los participantes. Allí surgió el proyecto de constituir la Unión Cinematográfica Hispanoamericana (UCHA) cuyos estatutos y reglamentos fueron aprobados en un Segundo Certamen, efectuado en Madrid, en 1950.

Los desniveles existentes en cuanto a intereses industriales, mercados y políticas cinematográficas nacionales, impidieron el desarrollo de esa tentativa respecto a lo que se había formalmente planteado. Sin embargo, ella fue retomada años después, en lo que se denominó **Primer Congreso de Cinematografía Hispano-Americana** y en el que participaron delegaciones oficiales procedentes de España, Brasil, México y Chile, además de la Argentina. Entonces se señaló textualmente: "*En lo que concierne a la posibilidad de crear un MERCADO COMUN IBEROAMERICANO y por ende, a fomentar el desarrollo de las correspondientes industrias; comprobadas que han sido las dificultades con que tropieza la inmediata constitución de un MERCADO COMUN CINEMATOGRAFICO para los países de habla castellana, meta a la que aspiran los reunidos y cuya causa es, fundamentalmente, la disparidad de legislaciones vigentes en los*

diversos países, recomienda a los organismos representativos de la producción, y en su caso, a las autoridades cinematográficas respectivas, adoptar las siguientes medidas:

- Celebración de convenios que fomenten la coproducción y el intercambio y regulen la libre circulación de las películas en los respectivos países, así como la convertibilidad de los fondos procedentes de rendimiento o que exijan la financiación de las películas;*
- Supresión de los contingentes y gravámenes de películas, actualmente establecidos, con relación a los países Iberoamericanos;*
- Fomentar conjuntamente la política de apertura de mercados;*
- Adopción de medidas eficaces para la defensa de la propiedad cinematográfica, evitando la circulación de copias clandestinas;*
- Recomendar a la Unión Cinematográfica Hispano Americana, la adopción de una política común ante organismos internacionales o cualquier manifestación de índole cultural o comercial.*

Resulta evidente que la competencia empresarial, propia del sistema de economía mixta que nos rige, dificultó la aplicación de las medidas señaladas, en tanto ellas significaban una posibilidad importante de desarrollo, principalmente para quienes tenían una capacidad productiva e industrial mayor, como era el caso de España y México en ese entonces.

Los cambios operados en el mapa político, tanto en España, como de otros países del Continente, estimularon en fechas más recientes nuevas tentativas para la concertación iberoamericana. De ese modo, en el transcurso del presente año, se realizaron en España dos reuniones importantes: el En-

cuentro de Cine Iberoamericano, que bajo el lema "Por un cine en libertad", retomó la idea de crear un Mercado Común Iberoamericano; el segundo encuentro, realizado al promediar el año, que dió nacimiento a la Organización Cinematográfica Iberoamericana (OCI), y en el que participaron direcciones de cinematografía, empresarios y cineastas de los países más importantes de la región.

A estas tentativas deben agregarse otras, como son las de carácter subregional; tal el caso de las resoluciones adoptadas en el **Primer Encuentro de Cineastas Andinos**, celebrado en 1981 en Quito, donde se planteaba la creación de la Secretaría para la Cooperación Cinematográfica de la Región Andina; la asistencia en producción, tecnificación y aspectos formativos; la creación de la Confederación Andina de Cineastas; la libre circulación de películas en la Subregión Andina; la tramitación ante el Convenio Andrés Bello para facilitar la labor de distribución de películas entre los países andinos. Resulta claro que estos avances logrados, nacen del relativo fracaso de las productoras locales en su tentativa de abrirse paso individualmente hacia la conquista de nuevos mercados. ¿Pero podrá todo esto contribuir finalmente a una revitalización de las posibilidades de integración, capaces de superar las carencias y las dificultades que, someramente se reseñaron?

Uno de los factores que atenta contra el logro de tales posibilidades es la miopía imperante en las políticas cinematográficas de la mayor parte de nuestros países, incapaces de atender, antes que a nada, a la resolución de los problemas que afectan al cine nacional en el interior de cada país. Sin ello, resulta poco creíble la intención de formular políticas adecuadas hacia el exterior, es decir, hacia el conjunto de la región, de manera concertada.

Otro de los elementos a tener en cuenta, radica en el hecho de que los mercados cinematográficos no podrán integrarse por la sola decisión de las direcciones nacionales del cine, ni por los acuerdos que en ese sentido establezcan quienes manejan las políticas comunicacionales. El acceso al mercado constituye un acto libre —mejor dicho, relativamente libre de los espectadores—, y de poco servirían los acuerdos de no ir ellos acompañados con la existencia de una producción capaz de satisfacer las demandas existentes. Es el público quien a fin de cuentas elige aquello que le interesa en el conjunto de lo que cada mercado oferta. Las utilidades económicas

que obtienen las transnacionales no obedecen simplemente a un control de las compañías de distribución o a una clara presencia en los circuitos dominantes de la exhibición (los que pueden prescindir de la industria local sin ver disminuidas sus utilidades), sino al hecho de que el cine producido por ellas terminó imponiéndose hasta el momento, en el gusto y en las preferencias del público.

Naturalmente, influyeron en esa situación muchas y muy diversas circunstancias, como fueron entre otras, la presencia hegemónica de esas mismas transnacionales en la economía de nuestros países, en la prensa escrita, en la televisión, y el conjunto de los medios masivos, a través de una labor integrada que termina incidiendo en el modo de consumo del cine, en los tratamientos filmicos, en la temática preferida, en los actores de moda y, en suma, en el gusto del espectador.

Enfrentar pues, la presencia transnacional para facilitar el desarrollo de una producción local, supone la necesidad de atender los aspectos ideológicos-culturales de la población, disputando en el interior de los mismos la presencia de influencias poderosas nacidas con la dominación existente sobre nuestras pantallas y nuestras realidades nacionales, por parte de las grandes potencias. Y ello es así, porque de muy poco valdría querer reducir o eliminar la presencia de las "majors" en las pantallas latinoamericanas, si en su lugar no ofrecemos una producción que aunque pueda implicar una tensión con respecto al gusto del público satisfaga sus demandas, sin llegar al límite de una ruptura.

El desarrollo del cine en cada país de la región y la tentativa de integración Iberoamericana, supone en consecuencia, un desafío que excede con creces los aspectos industriales y comerciales. Implica la posibilidad de enfocar la cinematografía de nuestros países atendiendo a la integridad de sus problemas, que a fin de cuentas, no son otra cosa que la expresión de situaciones más globales y totalizantes.

Recomendaciones finales. Ya han sido elaboradas muchos años atrás. Para referirnos solamente a las que quizás sintetizan mejor una alternativa a la problemática planteada, baste recomendar lo resuelto en la "Conferencia Intergubernamental sobre Políticas de Comunicación en América Latina y el Caribe", en San José de Costa Rica, en julio de 1976. Allí, la Recomendación No. 25 señalaba claramente: "La Conferencia recomienda a los Estados Miembros de América Latina y el Caribe: a) incre-

mentar su propia producción cinematográfica, amparándola a nivel legislativo y económico, de la distribución y exhibición; b) incrementar el establecimiento de convenios de coproducción de películas entre los países del área, garantizando la más adecuada distribución de las obras así producidas; c) propiciar coproducciones con países y organismos extrarregionales en temas sobre América Latina y el Caribe, que no desvirtúen la identidad cultural e histórica y favorezcan el desarrollo de la educación en los países de la región; d) desplegar acciones tendientes a la creación de un sistema de distribución y exhibición regional, así como acuerdos con los organismos existentes de manera tal que nuestras producciones, no sólo aseguren su acceso al interior de los países miembros, sino también fuera de la región".

Todo esto sigue vigente. Haría falta saber por último, cuánto estamos haciendo para que estas recomendaciones, y otras semejantes, se ejecuten en la práctica.



OCTAVIO GETINO, argentino, realizador de cine y TV (Coautor de "La hora de los hornos" y director de "El Familiar"). Investigador y estudioso de los problemas del cine y los medios de comunicación en América Latina. Fue docente de cine y medios de comunicación en el Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral (Santa Fe, Argentina) y en el Programa de Ciencias de la Comunicación en la Universidad de Lima (Perú). Dirigió la producción teleducativa en la Pontificia Universidad Católica del Perú (CETUC) y actualmente se desempeña como consultor en Comunicación para el Desarrollo en organismos regionales y de Naciones Unidas.

Dirección:

Edificio 12—Dpto. 501

Villa Olímpica—Tlalpan

14020 México, D.F. - México

Cine latinoamericano ó el lugar de la memoria

JORGE SANJINES

El compromiso del nuevo cine latinoamericano en la lucha por la liberación de los pueblos es el tema principal que aborda el director boliviano, producir más obras militantes y elevar el carácter político del cine es su planteamiento.

Hace un llamado a los cineastas del continente a realizar un trabajo coordinado con las organizaciones populares para que sea parte de la construcción de nuestra propia cultura.

Cesáreo Morales, ensayista, sociólogo y profesor de la UNAM en un artículo sobre el cine militante decía: *"Un cine que sea el lugar en el que las masas reflexionen sobre ellas mismas cinematográficamente..."*

Lograr la concreción de esa idea es la tarea que más nos preocupa y ocupa. Recuperar la presencia de la huella obrera y campesina en nuestra historia, huella que ha construido con sangre y dolor los pilares de la memoria colectiva, se hace para nosotros labor necesaria, urgente, imprescindible... porque la reflexión que está construyendo la patria grande latinoamericana nace de ella misma.

En ningún momento como en la etapa de la lucha por la liberación, el quehacer cultural se hace escenario de un combate ideológico-político que debe librarse para construir la nueva sociedad liberada y por eso la definición de los objetivos revolucionarios que persiga una determinada actividad creativa es útil y necesaria.

Hacer del cine un medio de la realización colectiva o el lugar donde las masas reflexionen sobre ellas mismas cinematográficamente o políticamente, implica la participación de éstas en distintos y amplios niveles de la creación y de la recepción de las obras.

El *"lugar de la reflexión"* es también el lugar del tránsito histórico que no es sólo pertenencia política sino espacio dinamizado por la búsqueda revolucionaria.

El ejemplo que el pueblo latinoamericano nos da en su lucha diaria, desigual, tenaz y victoriosa, nos compromete profundamente con ella. Cada día la urgencia se nos hace más urgente, la militancia más ineludible y más difícil, cada vez más difícil matizar, disfrazar o postergar nuestra responsabilidad de hombres que decimos o creemos saber lo que pasa.

No existe un solo camino para el cine latinoamericano. Lo sabemos perfectamente y nadie es ni será mejor juez que los propios pueblos de su propio cine. Sin embargo, estamos seguros de una cosa como resultado de la experiencia en más de veinte años de hacer cine y es que el pueblo que combate reclama un cine que se constituya en otro instrumento más de la lucha desatada contra las clases dominantes y el imperialismo. Esta certidumbre nace del reclamo directo que las bases hacen en el trabajo de difusión, cuando ven una película, cuando piden otra urgente sobre un tema también urgente, cuando los trabajadores reclaman y critican por no haber estado presentes en tal o cual hecho; cuando sugieren temas o entregan información útil, esto es significativo porque están mirando en el cine no solamente un medio para entretenerse sino que lo ven también como una fuente de información, como un instrumento.

Ahora mismo, cuando comunicamos a algunos dirigentes obreros que veníamos a un encuentro de cine latinoamericano, surgieron los pedidos: *"Es necesario que las bases vean películas sobre la realidad latinoamericana, sobre la lucha de otros pueblos"*, nos dicen y piden establecer los contactos con aquellos cineastas que puedan enviar sus obras. Vamos a cumplir con el encargo. Traemos el pedido de la Federación de Obreros Fabriles de Cochabamba (que fueron los que iniciaron el movimiento de huelga general indefinida que forzó a los militares a retirarse a sus cuarteles) de la Confederación Unica de Trabajadores Campesinos de Bolivia que nos encargan películas sobre la realidad campesina en otros países de nuestra América.

Entonces, cómo los cineastas preocupados por la cuestión social van a marchar por los posibles vericuetos

personales cuando la marcha es por la avenida principal de la historia que el pueblo está transitando?

En estas circunstancias se hace muy nítido para nosotros que la categoría UTILIDAD POLITICA guíe nuestros pasos cinematográficos, más aún cuando desde las primeras exhibiciones en 1962 en medios populares advertimos la exigencia implícita o reclamada de que esas obras entreguen **conocimiento liberado**. Y gran parte del giro que dio nuestro concepto del cine desde entonces responde a esa exigencia proveniente de los destinatarios que habíamos elegido.

No concebimos obras revolucionarias verdaderas si estas son proyectadas desde el alero del paternalismo pequeño-burgués. Creemos firmemente que las obras revolucionarias deben contener la voz, la opinión y la participación real y creativa del pueblo a quien se dirigen. Así estarán libres de cualquier voluntarismo que ofusque su propósito. Justamente, ese paternalismo nos llevó en la primera etapa a plantear películas que se quedaban en la ilustración de una miseria o de un dolor que el pueblo conocía y sufría más que nosotros cineastas intelectuales... es en la confrontación de ese público que aprendimos que era necesario entregar otra cosa... que era **más útil** revelar los mecanismos que engendraba la miseria, eso sí era diferente y nos hacía partícipes de la lucha que el pueblo libraba porque asumíamos un compromiso y un riesgo.

Pensamos que el artista revolucionario sin acudir al pueblo, sin confun-

dirse con él, sin conocerlo y respetarlo, difícilmente puede ser tal y su "revolucionarismo" corre el riesgo de durar lo que dure su entusiasmo egocéntrico.

Sumarse al "factus" histórico protagonizado por las masas será integrar desde el fondo del proceso el motor ideológico que moviliza a las masas, porque junto a ellas en la práctica cotidiana de la lucha revolucionaria, la ideología se hace práctica material y no pose intelectual.

La memoria popular, colectiva, revolucionaria se construye sin necesidad del cine. Es verdad, pero el cine puede ayudar a fijarla mejor, puede dinamizarla y por tanto contribuir a su aceleración.

Si creemos en esa capacidad del cine resulta sumamente importante que los hechos registrados sean expresión correcta del impulso histórico generado en las masas y respeten los hechos consultando el interés popular. Por otra parte se comprende que el autor deberá intervenir con toda su capacidad en el terreno de la eficacia comunicativa, deberá utilizar todo su talento para transmitir un contenido con la mayor calidad y belleza posibles.

Esa actitud no puede ser fruto de una autorrepresión o de una renuncia al placer de la creación no controlada, sino de una verdadera consustanciación con los objetivos clasistas enmarcados en el proyecto histórico de las clases desposeídas. Es decir, que sus propuestas coincidirán con la búsqueda política

de las masas.

En qué consiste **la consustanciación**? Será una fórmula de repetida reconciliación pequeño burguesa para nuestras conciencias de cara al quehacer revolucionario?

La marcha es por la avenida principal de la historia que el pueblo está transitando.

Pensamos que difícilmente el artista formado en los cubículos de la concepción burguesa del arte, pero volcado a la atracción revolucionaria puede despojarse de una cierta visión sobre las propias de su origen clasista.

Sólo asistiendo al lugar donde ocurre la historia, poniendo su instrumento de trabajo al servicio comprometido de las masas, que verán en ese instrumento un arma más de su propia lucha, podrá ese artista dar el salto que lo eleve, consubstancialmente con los intereses del pueblo y formar parte de los que diseñan los apetitos históricos de las mayorías.

Por eso repetimos aquí un pensamiento que formulamos hace tiempo: *"No es lo mismo una película sobre el pueblo hecha por un autor que una película hecha por el pueblo intermedio de un autor"*.

Pretendemos acaso la anulación del autor? La postergación del arte? Todo lo contrario: Creemos que la más alta realización personal nace como producto de la realización colectiva de la sociedad. El problema sólo consiste en cam-



"La sangre del cóndor" de Jorge Sanjinés.

biar la óptica en cuanto a los objetivos marcados por la catarsis del arte burgués. Si antes, para ese artista, el objetivo era él mismo, después el objetivo se hace de los demás, porque supedita los intereses egóticos y da lugar a la realización colectiva. Si el cineasta habla para sí mismo a nombre de los demás, manoseando el tema revolucionario para construir humo negro; si su propósito es valerse de la problemática popular para trepar al estrellato entonces sí nos parece que debemos cuestionar ese cine de autor que sólo se busca a sí mismo.

El compromiso del Nuevo Cine Latinoamericano contraído en los encuentros de Viña del Mar en el año 1967 y en Mérida en 1968, debe seguir siendo una guía en esta etapa de la lucha por la liberación. El cine latinoamericano se hizo cine político por una necesidad histórica, respondiendo correctamente a las demandas revolucionarias. Profundizar ese compromiso, el carácter antimperialista del mismo, producir más obras militantes y elevar el carácter político del mismo —que ha sido su mejor y más famosa característica— es a nuestro entender no sólo un deber sino urgente necesidad, sin perder de vista que existen distintas opciones, diferentes maneras de hacer ese cine, que en cada país las realidades políticas, socio-culturales son particulares. Pero cada cineasta sabe a ciencia cierta si en su medio es o no es factible hacer obras militantes; no maleadas por la autocensura, o sabe que lo que le toca es en el momento, recuperar espacios clausurados.

Creemos firmemente que las obras revolucionarias deben contener la voz, la opinión y la participación real y creativa del pueblo a quien se dirigen.

Lo importante es tener claro que nuestro cine debe inscribirse en la gran tarea de construir la liberación, en el gigante esfuerzo de definir la identidad; en la urgente labor de fijar la memoria colectiva histórica, en estructurar el diálogo profundo con nuestro pueblo; en formar parte de su propia lucha; en ser un cine popular, latinoamericano, definidor de nuestra identidad.

El silenciamiento del cine militante no sería acaso una victoria del impe-



rialismo? No sería para nosotros una derrota político cultural grave?

Rechazamos enérgicamente el complejo que mira al cine latinoamericano como a un cine deficiente para justificar operaciones culturales que las consideramos viciadas de oportunismo.

Tenemos grandes películas los latinoamericanos, películas que forman parte orgullosa de la cultura de la humanidad. Acaso lo hemos olvidado?

Pensamos que es más coherente, correcto y responsable hacer nuestro cine en nuestros países con lo que la realidad a nuestro alcance nos ofrece. Sin complejos y con el profundo orgullo que nos debe producir la riqueza cultural de nuestros pueblos, su admirable empuje revolucionario y su maravilloso futuro.

Deberíamos preocuparnos más de cómo hacer llegar a nuestros espectadores las discretas pero magníficas películas latinoamericanas. El problema de la difusión ha sido el talón de Aquiles del cine latinoamericano. Todavía lo es en la mayoría de nuestros países.

Citando unas frases de la ponencia de nuestro Grupo al Encuentro de Cine Andino, realizado en Agosto de 1981 diremos: *"La difusión es también un campo de lucha y de toma de posiciones, Sin descartar la posibilidad eventual de utilizar los circuitos comerciales, operación para la cual no nos parece necesario ningún exorcismo, nos parece necesario estudiar todas las alternativas y sus implicaciones político-ideológicas"*.

Nos preocupa lograr que la distancia impuesta de antemano entre realización y recepción se convierta en **recreativa**, en una suerte de apropiación real del espectador colectivo de la obra, que la hace suya, que la reelabora, que la eleva a su condición de instrumento y arma de lucha. Y aquí la militancia significa la NO supeditación (prioritaria) al mercado, entendido éste como la mediación *"universal"* tanto entre los hombres como en los productos y en la cosificación que supone la relación impuesta en estos términos. Frente a un mundo-mercancía, lo menos que habría que esperar es una desvirtuación global de la obra una reflexión marxista nos lleva a plantear que la obra artística, al circunscribirse al circuito del mercado capitalista, sufre la reificación, la fetichización monetaria de todo producto supeditado al cambio. La práctica de la difusión consistiría entonces en romper, por lo menos hasta donde ahora sea posible, con esa supeditación. La eficacia de un cine militante habrá que ser medida en su capacidad de recuperar el *valor de uso* de la obra en el acto del consumo y de la expectación. Es aquí donde la obra puede adquirir utilidad real y subversiva.

En cuanto al circuito de difusión no-comercial creemos que no se han hecho todos los esfuerzos necesarios. Tenemos un público gigante, extraordinariamente numeroso y provisto de una actitud vigilante frente a su propia problemática social. La mayoría de nuestra población latinoamericana está com-

puesta por jóvenes que quieren saber, comprender, y avanzar. Y esa mayoría integrada por obreros y campesinos en mayor grado NO VA AL CINE. Este es un hecho muy significativo respaldado por estadísticas. Los obreros en menor grado pero los campesinos, en nuestros países, prácticamente no frecuentan el cine. Sin embargo, cuando este llega demuestran una actitud de exaltado interés que hace de los mejores espectadores, los más activos participantes si ese cine les es concerniente.

Existen experiencias positivas que creemos demuestran la factibilidad de una difusión masiva por canales distintos a los del circuito comercial en América Latina. Algunas películas, distribuidas de esta manera, han alcanzado cifras superiores a las de los mejores estrenos comerciales. De lo que se trata entonces es de orquestar una respuesta revolucionaria, potente, organizada para hacer viable esa difusión y no justificar la actual incapacidad cediendo a las exigencias del mercado, a las apetencias mercantiles de los exhibidores, a la corrupción de ciertos productores, porque la aceptación se traduce en censura y lo grave, en autocensura.

Lo repetimos: *"la exhibición comercial no es toda la exhibición posible y no siempre es la más masiva"*.

Si constatamos que en nuestros países existe una mayoría que no va al cine, si advertimos que esa mayoría está constituida por espectadores que tienen una "actitud participante" nos parece muy claro saber hacia donde tenemos que dirigir nuestro cine si con él buscamos contribuir a la lucha liberadora.

Se hace muy nítido para nosotros que la categoría utilidad política guíe nuestros pasos cinematográficos.

La "actitud participante" del espectador popular se diferencia obviamente de la actitud consumista o de aquella que sólo busca diversión en el cine. Y aunque nada tenemos contra la búsqueda de la diversión en el arte, notamos en el espectador que se moviliza exclusivamente tras ese objetivo que es distinto de aquel que asiste al cine empujado por la urgen-

Hagamos un cine nuestro que sea parte de la lucha heroica que libran nuestros pueblos.

cia de conocer, por la inquietud política de informarse, por la curiosidad sociológica de comprender, por la ansiedad revolucionaria de descubrir... Ese es nuestro principal destinatario.

Una mujer, vendedora sin puesto en un mercado, nos decía: *"He visto dos veces esa película..."* Y por qué? *"Porque es una lección y las lecciones se deben aprender bien."* Era una mujer del pueblo que no sabía leer ni escribir pero que sabía perfectamente lo que quería del cine latinoamericano.

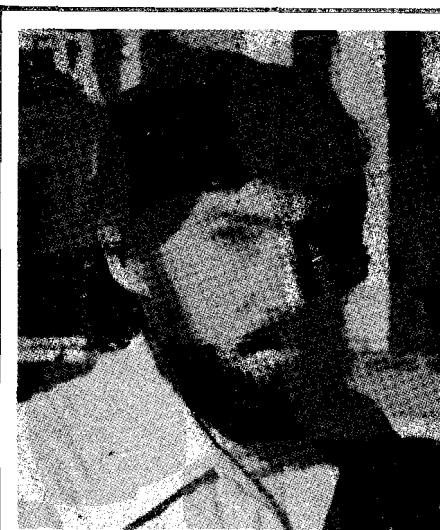
No se trata de separar el placer estético del conocimiento que una obra pueda o deba dar. Es indudable que una buena película es de todas maneras, al margen de su contenido, un vehículo de placer visual, auditivo, sensorial. Y es considerando ese factor, tomándolo muy en cuenta que el cine revolucionario debe construir obras atractivas, hermosas, emocionantes porque así sus contenidos llegarán hasta lo más profundo de cada hombre. Y esto exige de nuestra parte una preocupación por la forma de narrar, porque si nos preocupa paralelamente construir nuestra propia cultura liberada, esa forma de narrar debe responder ya no a un afán de originalidad gratuita sino a los ritmos internos de esa cultura nuestra, a ese propio, particular palpar de la manera de componer la realidad que tienen nuestros pueblos. Una dramaturgia nacida de la recreación que produce la relación obra-destinatario, está indudablemente alimentada por la ideología del destinatario. Ya no solamente podríamos hablar de la coherencia entre la ideología del autor y la ideología de la estructura narrativa, sino que ambas deberían responder armoniosamente a la ideología del destinatario.

El desplazamiento del protagonista individual por el desarrollo del protagonista-colectivo ha sido en el cambio (de nuestro cine) un claro, preciso, concreto resultado de esa necesidad dramática generada por la presencia de otros parámetros culturales, de una ideología que corresponda a otra

óptica sobre la realidad que ya no es la helénica, judeo-cristiana. Se trata de otros códigos de la comunicación que es justo recuperar para este arte nuevo que interviene en la interacción obra-destinatario de pueblos que son los nuestros y que están haciendo historia.

Cada día se amplía el espacio político democrático en nuestros países, el fascismo se resquebraja y debilita y poco a poco recuperamos también territorio libre para nuestro cine. Nuestra ofensiva tiene que ser de gran intensidad y en un trabajo coordinado con las organizaciones populares, con aquellas que representan a ese espectador de la "actitud participante" que nos espera para darnos también lo suyo, debemos consolidar los circuitos de la difusión popular del Nuevo Cine Latinoamericano.

Hagamos un cine nuestro que sea parte de la lucha heroica que libran nuestros pueblos. Hagamos un Nuevo Cine Latinoamericano que sea parte de la construcción de nuestra propia y poderosa cultura. Hagamos un Nuevo Cine Latinoamericano que haga de nuestro pueblo su principal destinatario. Desarrollemos en el cine latinoamericano una dramaturgia liberadora y liberada.



JORGE SANJINES, boliviano, cineasta autor de seis películas como director del grupo Ukamau. Sus películas han obtenido numerosos premios mundiales. Autor de la teoría del cine popular frente al cine de autor. Dirección: Casilla 10373, La Paz, Bolivia.

EL CIN ECUATO

Dentro del panorama del cine latinoamericano, el cine ecuatoriano, a pesar de ser muy reciente, está ubicándose en un puesto importante y sus producciones han alcanzado ya un nivel de reconocimiento a nivel internacional.

Gustavo Corral, director del grupo "Kino" y Camilo Luzuriaga del grupo "Quinde" presentan en esta sección Controversia, sus puntos de vista sobre diversos aspectos de lo que es hacer cine en



GUSTAVO CORRAL

CHASQUI: *Desde cuándo hace cine y cuáles son sus principales producciones?*

GUSTAVO CORRAL: Llevo cerca de 13 años trabajando en cine en general, trabajando en el cine que es muy diferente de hacer cine. El camino que hemos seguido la casi totalidad de la gente que hace cine en el Ecuador es de aprender sobre la marcha, es decir trabajos concretos que hemos venido realizando. Justamente por estos meses, hace trece años hice mi primera película que era un homenaje a un dirigente estudiantil, Milton Reyes, que fue asesinado en la época de la dictadura. Una película experimental de unos 15' de duración que fue realizada en condiciones muy difíciles, pero que tuvo una gran acogida a nivel universitario. Después de eso desapareció, nunca supimos más de ella ya que era una época en que no se hacían copias, no había registros. Alguien me dijo haberla visto en Polonia.

CH: *Esa película era parte del grupo Kino o desde cuándo se estructura el grupo?*

G.C.: Ese fue un trabajo personal mío. El grupo Kino como tal, empieza a es-

tructurarse por ahí por el año 74, antes lo que hacíamos eran trabajos individuales, se insertaban dentro de una producción comercial o eventualmente trabajos experimentales. Pero el grupo como tal se estructuró más o menos en esa época. En ese entonces nosotros hicimos una película para las Naciones Unidas: "Habitat".

De alguna manera tengo que decir que el destino de nuestras películas ha sido más o menos catastrófico, porque hemos tenido permanentes problemas a nivel de censura. "Habitat" pasó por innumerables filtros de censura aquí en el país, mientras se estuvo haciendo. Era un proyecto destinado a ser exhibido en Vancouver, en una conferencia internacional de las Naciones Unidas sobre asentamientos humanos. Cuando se terminó la película, en Nueva York la volvieron a censurar. La película duraba como 30 minutos, hicimos un extracto de 5 minutos para ver si eso era posible exhibir, eso se fue a Canadá, pero aún el extracto fue censurado de tal manera que esa película nunca se exhibió.

CH: *¿Quién financió la película?*

G.C.: Naciones Unidas con una partici-

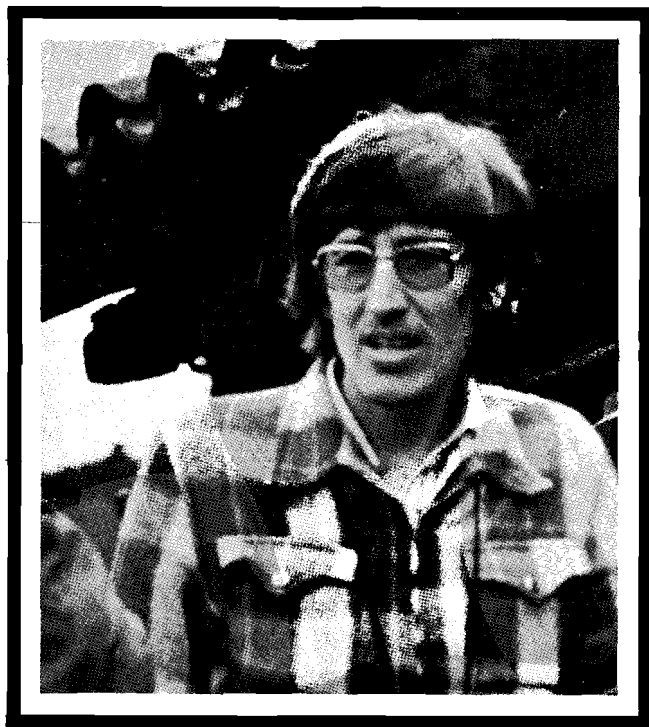
pación interinstitucional del país, instituciones como el Ministerio de Relaciones Exteriores, Ministerio de Obras Públicas, Predesur y Predam que todavía existía entonces en el suburbio de Guayaquil. Era una película que no pretendía tener ninguna orientación política ni ideológica definida, simplemente reflejaba aspectos de la realidad de nuestro país tal como es, por ejemplo los niveles de mortalidad infantil en sectores infantiles como Licto en la provincia del Chimborazo, en donde la mortalidad es tan alta que los campesinos, al menos en ese entonces, estoy hablando del año 74, acostumbraban a dejar a sus niños muertos en nichos vacíos del cementerio porque tenían tantos muertos en su familia y el trámite burocrático para el entierro ya se les volvía demasiado engorroso y costoso incluso, entonces rompiendo su tradición natural se veían obligados a cometer ese acto que para ellos mismos era muy doloroso e indigno como es el abandonar a sus muertos en nichos vacíos, pero como proliferaron tanto esos casos los mismos cuidadores del cementerio acostumbraron diariamente recorrer estos nichos y con un rastrillo de jardín, clavaban los

Pasa a la página 30

E RIANO

Ecuador, sus limitaciones y sus posibilidades y las posibles repercusiones de la introducción del video en las sociedades del Tercer Mundo.

Ronald Grebe López y Lucía Lemos, del Comité Editorial de CHASQUI dialogaron con ellos y establecieron, si no una controversia, los diferentes enfoques que da cada uno de los grupos ecuatorianos a su forma de difundir la producción cinematográfica del Ecuador.



CAMILO LUZURIAGA

CHASQUI: Desde cuándo el grupo *Quinde* hace cine y cuáles son las principales producciones del grupo?

CAMILO LUZURIAGA: Empezamos en 1981 y el grupo se constituyó a propósito de la realización de nuestro primer documental que se llamó "*Don Eloy*". Luego de Don Eloy hemos hecho cuatro películas más; la siguiente que hicimos fue nuestra primera película de ficción que se llamó "*Chacón Maravilla*", luego hicimos un documental "*Así pensamos*", y luego otra corta, de ficción que se llama "*Volar*" y finalmente hemos terminado un documental que se llama "*Los mangles se van*". A más de eso, por supuesto, hacemos los típicos trabajos para la manutención, para manutención de la familia, cortitos para televisión y trabajos fotográficos.

CH: Nos gustaría tener tu opinión desde los inicios del cine ecuatoriano, cuáles son las mayores dificultades confrontadas hasta el momento y en qué medida se han ido solucionando?

C.L.: Yo pienso que las dificultades del cine ecuatoriano se emparentan necesariamente con las dificultades de nuestra

sociedad: al ser un país de escaso desarrollo y profundamente dependiente el cine refleja eso; al demandar para su realización una infraestructura técnica y económica mayor que la que requieren las otras formas de expresión necesariamente dependemos del desarrollo general de la economía del país; conseguir la infraestructura técnica necesaria es costoso y es difícil, y no se diga la infraestructura económica, eso por un lado, pienso que en este momento ya existe en el país el suficiente equipo, tanto de filmación como de edición para producir películas, no es el mejor equipo del mundo, siempre estamos limitados en cuanto a equipamiento, pero pienso que eso ya no es un obstáculo, siempre dejando en claro de que estamos rezagados en muchos años de la tecnología cinematográfica de otros países, y concretamente que existe una parte de la producción cinematográfica que yo creo que va a ser muy difícil que en esta sociedad podamos tenerla, por ejemplo los servicios de post-producción, como sonorización, fundamentalmente, que no los tenemos y se hace muy difícil que los tengamos, son muy costosos y además es una tecnología que para colmo, en los países de desarrollada tecnología

ya están superados; ellos están realizando la post-producción con sistemas electrónicos, incorporados al video, las películas se están terminando en tecnología de video para luego ser transferidos al formato del celuloide. Otra parte de la tecnología para hacer cine que yo creo que es muy difícil que la tengamos aquí es el laboratorio cinematográfico, por excesivamente costoso y la producción nacional es tan escasa que no justifica una inversión tan alta, ni para un empresario privado y tampoco para el Estado. Países vecinos como Colombia y Perú tienen esos servicios de post-producción de laboratorios pero funcionan mal, porque para funcionar bien requieren de un alto nivel de producción y se da el caso de que cineastas venezolanos, colombianos y peruanos, recurren incluso a servicios norteamericanos, europeos, canadienses porque la calidad no es la misma, de un laboratorio que funciona a medias o muy poquito a un laboratorio que funciona todos los días. Eso en cuanto a la tecnología. Ahora en el aspecto económico el asunto también es complicado. Primero porque al no haber una tradición cinemato-

Pasa a la página 35

cadáveres de los niños que estaban allí abandonados y los arrastraban hasta una fosa común donde había esqueletos ya secos de hace años y otros en proceso de descomposición. La película era llena de todo esto y esa es la única explicación para que haya sido censurada.

Posteriormente, dos años después, hicimos un estudio sobre la producción de la panela en la provincia del Cotopaxi, se llama *"Panela Nuestra"* y un par de películas experimentales que se llama-

*El camino que
hemos seguido es
el de aprender
sobre la marcha.*

ban *"Oro no es"* y *"De qué se rie"*. Estas películas tuvieron un relativo éxito también a nivel de cine clubes, foros, es decir de los sectores que pueden tener acceso a ese tipo de películas cuando no hay posibilidad de un medio alternativo de difusión. Esas películas supuestamente debieron ser exhibidas también en la TV, nunca lo fueron porque también sufrieron censura.

Después de un tiempo nuestro grupo se dedicó a la producción de audiovisuales. Produjimos una serie de audiovisuales especialmente con los trabajadores eléctricos del Ecuador, una producción que se llamaba *"Vamos Compañeros"* que ha sido muy difundida, muy conocida a nivel obrero. Otro sobre la migración campesina, *"La historia del Juan"*.

En el año 79 hicimos un documental sobre las fiestas tradicionales del carnaval en Guaranda, tomando el elemento del *"Camari"*, del obsequio, como asunto central. Las otras películas que hemos hecho han tenido más repercusión fuera del país que aquí dentro, o han podido ser exhibidas más fuera del país que aquí, en caso de *"Camari"* igual, *"Camari"* la han conocido en África, en los países socialistas, en Centroamérica, y aquí prácticamente no ha tenido difusión. Esa película en concreto fue contratada con el Banco Central y el Banco Central debía exhibirla por TV., ellos tenían una serie que se llamaba *"Ahora hablemos de nosotros"* y esa película debió ser insertada ahí, pero por alguna

razón también sufrió un proceso de censura y nunca fue exhibida públicamente aquí en el país.

Se puede decir que nosotros hicimos un alto ahí porque sentimos la necesidad de empezar a hacer cine y el cine lo sentíamos más con sus propias necesidades y características, estoy hablando de que queríamos hacer un cine argumental. Todo lo que habíamos hecho hasta ese entonces era documentales. Producto de ese replanteo fue la película *"Montonera"* que la hicimos en el año 80-81 y que también tuvo bastante éxito y cumplió un determinado objetivo. Esa película debió haber sido un largometraje pero por dificultades financieras terminó siendo un corto de 20' pero generó tanto interés, por ejemplo en Cuba, que el ICAIC estuvo interesado en terminarla como largometraje y de alguna manera todavía queda abierta esa posibilidad, más bien ha sido nuestra actitud de buscar nuevos horizontes que ha hecho que no sigamos por ese camino del largometraje en el caso de *"Montonera"*. Posteriormente, hicimos una película que se llama *"Creo en la vida"* que trata sobre los programas de medicina a nivel rural, los programas de los niños que no reciben vacunación. Esa es una película que tenía un objetivo concreto y estaba encargada por un instituto del Estado que tenía el interés de promover la vacunación. La hicimos con el criterio de que el cine debe utilizar sus propios recursos, sus propios métodos, para establecer la comunicación, así que decidimos hacer una película argumental donde un chico que ha sufrido de poliomielitis narra sus experiencias que son muy duras pero que al mismo tiempo, en lo que respecta al caso de él, son muy positivas porque es un hombre que se enfrenta a la vida con todas sus dificultades y con todo lo que la sociedad hace, no a favor sino más bien en contra de él. El grupo kino no es un grupo en donde tengamos una vinculación orgánica que nos obligue a hacer proyectos grupales, estimulamos, y eso se ha dado en la práctica, la producción de cada uno de nuestros compañeros. Ha sido sintomático que de alguna manera durante el último tiempo casi todos hemos estado involucrados e interesados en la producción de videotape y así es como se han hecho algunas producciones a ese nivel. La última que hicimos se llama *"Barro"*. Se hizo otra película que se llama *"Ecuador al rescate de su pasado"*.

Hemos hecho también otro tipo de producciones que consideramos que en este

momento nos están introduciendo en un mundo necesario, que es el de la producción de la TV, concretamente shows musicales como el concierto de Silvio Rodríguez y de Pablo Milanés o el Festival de la Nueva Canción Latinoamericana. Esas son más o menos las últimas producciones.

CH: *¿Cuánta gente conforma el grupo Kino?*

G.C.: Somos un total de siete u ocho gentes. No funcionamos muy orgánicamente, eso hace que muchas veces, personas que no están permanentemente en vinculación formen parte de nuestros proyectos y de alguna manera siempre los presentamos como parte del grupo, es más, tenemos una posición abierta a que se integren grupos alrededor de Kino, gente que pertenezca a diversos sitios pero que de alguna manera puede colaborar, integrarse y suplirse y dar su propia capacidad para llevar a cabo proyectos concretos. En los últimos tiempos, el 90 por ciento de nuestra producción ha sido marcada también por este tipo de interrelación con personas que están en otros sectores o en otros grupos pero que de alguna manera cuando se trata de una proyecto en particular forman parte del grupo kino.

CH: *Desde tu punto de vista, el cine nacional, que problemas ha afrontado y cómo se los ha ido solucionando hasta la fecha?*

G.C.: Los problemas del cine ecuatoriano son enormes, no existe absolutamente ningún tipo de estímulo para la producción nacional. Desde 1980 hasta la mitad del 83 se generó un estímulo que no fue propiamente un deseo del Esta-

*El destino de
nuestras películas
ha sido catastrófico,
porque hemos tenido
permanentes problemas
a nivel de censura.*

do de estimular nuestra actividad cinematográfica como tal, sino que fue más bien una actitud inteligente de parte de los cineastas de aprovechar un decreto

que perseguía regularizar la recaudación de rentas por concepto de espectáculos públicos, canalizarlo hacia la actividad cinematográfica. Eso permitió un desarrollo más o menos continuo y dinámico en la producción nacional durante dos años y medio. Sin embargo, no só-

**Las películas que
hemos hecho han
tenido más repercusión
fuera del país que aquí.**

lo nosotros sino otros grupos que están haciendo cine desde hace mucho tiempo atrás, no teníamos ningún tipo de infraestructura, no teníamos ninguna base material, cada pasito que se daba para adelante era producto del sacrificio, del esfuerzo, de la renunciación de cada uno de los cineastas en beneficio de un proyecto común.

Evidentemente de alguna manera, 10 años de estar en eso ha hecho que solucionemos parte de nuestros problemas, sin embargo al mismo tiempo hemos gastado una enorme cantidad de energías en algo que el Estado debió haberlo tomado como una necesidad y una obligación suya desde ese entonces.

CH: *¿Qué estímulo han tenido ustedes de parte del gobierno nacional y cómo se ha manifestado?*

G.C.: Absolutamente ninguno, no ha habido ni un solo esfuerzo de parte del Estado para estimular la actividad que al Estado mismo le puede favorecer, es decir, el cine es industria en todas partes del mundo y debe concebirse como tal, desde ese punto de vista el mismo Estado pudo haberse visto beneficiado si hubiera reconocido las características del cine como industria, lo hubiera estimulado y lo hubiera impulsado, se hubiera visto beneficiado en la medida en que el cine también es una actividad productiva que genera recursos de trabajo, que genera producción, que dinamiza aunque sea a un sector pequeño de la economía y que debía vérselo incluso desde ese punto de vista, no digamos desde el punto de vista del estímulo a la actividad cultural y a los medios masivos

de comunicación que es fundamental. Contrariamente a eso, en cambio, si podemos ver que otros medios de comunicación como la TV en particular han estado normados, han estado regulados, han estado beneficiados por el Estado.

CH: *¿Quiénes hacen cine en nuestro país, son seres privilegiados, idealistas o gente de negocios que en sus tiempos libres se dedica a esta actividad?*

G.C.: Bueno, yo diría que de alguna manera es una mezcla de todos los aspectos mencionados. Es lo que hace el componente general de la gente que hace cine aquí. Primero tenemos que decir que somos unos seres privilegiados en la medida en que por nuestro propio esfuerzo, por nuestro sacrificio, hemos accedido a un medio de comunicación, a una tecnología que no está precisamente a disposición de todo el mundo. Al mismo tiempo ha sido un montón de gente idealista que ha pensado que el cine es necesario que es el medio de comunicación masivo por excelencia y que es indispensable que se incorpore al bagaje cultural general de nuestro país con todas sus posibilidades, con toda su riqueza, como una herramienta más al servicio de las grandes mayorías de este país. Finalmente también tenemos que ser gente de empresa, desde el punto de vista de que no ha habido ningún apoyo estatal. Obviamente la única forma de que podamos tener, una base material para la producción es mediante la producción comercial en general, sea ésta financiada por la industria privada, por organismos del Estado, vía documentales, vía investigaciones, vía comerciales para la TV, programas para la TV etc.

Prácticamente no hay ningún realizador en el país que escape a esta generalización. En un área más que en otra pero más o menos todos han atravesado por ese camino.

CH: *¿Cómo se ubica, desde tu punto de vista, el cine ecuatoriano en el contexto de Latinoamérica?*

G.C.: Con grandes ventajas y con grandes desventajas, al mismo tiempo. Entre las desventajas digamos que siendo nuestro cine naciente, obviamente comete los errores que debe cometer todo cine que empieza, conocemos poco de la técnica, tenemos pocos recursos de producción, pocos recursos técnicos, no hay personal debidamente capacitado, no te-

nemos infraestructura apropiada, y eso se refleja obviamente en la producción. En otras palabras las películas son de corta duración, son mayoritariamente documentales y todavía no pueden dar ese paso más avanzado que es el de la producción de largometraje.

Hay un solo largometraje que se podría decir que es auténtico ecuatoriano, es el producido por Jaime Cuestas en el año 79 que se llama "Dos para el Camino", una película cómica, de entretenimiento general. Algunos otros que han aparecido como tales han sido co-producciones en donde la participación ecuatoriana en general ha sido el aporte del paisaje, eventualmente algún aporte económico, o la participación minoritaria de técnicos y artistas pero nada más que eso.

Estamos en una posición ventajosa en otro sentido, es que el cine latinoamericano de alguna manera tiene una producción continua, por lo menos las dos últimas décadas, siendo ese el cine que más nos llega y con el que más nos identificamos y que más o menos está asimilando o que asimilamos nosotros a su misma problemática. Podemos extraer de él una gran cantidad de conocimientos y de experiencias que nos permiten dar saltos cualitativos más importantes, cometer menos errores, conocer de las

**No existe ningún
tipo de estímulo
para la producción nacional.**

experiencias pasadas, de los errores cometidos tanto como de los aciertos que se han logrado, y eso hace que nuestro cine sea un cine fresco, con un lenguaje que al mismo tiempo es nuevo pero que se enriquece con toda esa experiencia, y eso se ha reflejado unánimemente en todas las presentaciones que ha hecho nuestro cine a nivel internacional. En general se tiene que decir que nuestro cine presentado a nivel internacional como movimiento cinematográfico no como producciones individuales ha sido cine que ha impactado por su nivel, por su calidad, por el aspecto de comunicación, por su contenido, y ha sorprendi-

do, en general porque los espectadores internacionales que hemos tenido han esperado ver un cine mucho más inmaduro y ha sido sorprendente el hecho de que este cine no está en estado de inmadurez sino que ha logrado dar al menos un paso adelante en su producción que puede avisar mejores futuros. Sin embargo, tampoco se puede decir que se ha establecido una corriente de cine ecuatoriano, lo que ha habido hasta este momento ha sido una etapa de producción, de dinámica, de producción continua, estable, con una actitud más o menos homogénea de los realizadores respecto a su oficio, respecto a su realidad, pero que no ha pasado de eso por un lado y que por otro lado se ha visto truncada en la medida en que el decreto legislativo que permitió que se de esa producción durante 2 años y medio está en este momento suspendido y por ende la producción a ese nivel también está suspendida, no quiere decir esto que los realizadores hayan dejado de hacer películas y el ejemplo más inmediato es "Barro" que acabamos de terminar.

CH: *¿A qué sector están llegando ustedes dentro del público ecuatoriano y qué reacción observan en el público?*

G.C.: También hay que establecer en eso diversas etapas. Hasta la expedición del decreto legislativo en el año 80 la llegada de nuestro cine se circunscribía exclusivamente a lo que podíamos hacer los realizadores dentro de una distribución marginal, a nivel de 16 mm. o de

camente. Eso naturalmente marcó una gran diferencia porque estamos hablando de diferencias entre miles de personas y cientos de miles de personas que vieron esas películas. De tal manera que eso hizo que nuestro cine se conozca. De alguna manera es ilustrativo el hecho que, por ejemplo, si uno hace mucho tiempo salía con una cámara de televisión o de cine a la calle todo el mundo decía ese es un gringo, después cuando la televisión se popularizó y los noticieros en especial empezaron a generar producción, la gente le identificaba a uno con un canal de TV y le preguntaban ¿de qué canal es usted?. Pero después de la época de exhibición del cine nacional a través del decreto legislativo la gente preguntaba ¿ustedes son los que hacen el cine ecuatoriano? Entonces por primera vez nosotros hemos sentido eso de parte del público, que no nos identificaban ni con los gringos ni con la TV sino que sabían que había una producción de cine nacional.

Cuando se suspendió el decreto, volvimos a nuestro sistema anterior, ahora las películas nuevamente se exhiben marginalmente, en esto hay que decir que también la Cinemateca empieza a formar un papel importante en la distribución del cine nacional, un papel importante pero sin embargo limitado a sus propias posibilidades.

CH: *¿Qué opinión tienes respecto a las co-producciones. ¿Se las puede considerar como parte del cine ecuatoriano?*

G.C.: En este momento no se puede considerar como parte del cine ecuatoriano a las co-producciones, porque no han existido en realidad. Como decía antes, las co-producciones que ha habido se han visto limitadas a la provisión del paisaje nacional, o por último de nuestra realidad en el mejor de los casos. Es el caso de la película de Jorge Sanjines "Fuera de Aquí", pero no ha habido una participación ecuatoriana a nivel técnico ni artístico substancial. Sin embargo, y ahora contesto a la primera parte de la pregunta, yo considero que las co-producciones probablemente son el camino más viable para la producción nacional en las condiciones en que estamos ahora e incluso en una condición cualitativamente mejor en el supuesto caso de que el Estado por ejemplo impulsara y ayudara al cine nacional. Las coproducciones tendrían que ser necesariamente un camino para la producción nacional por una razón, el mercado

nacional es un mercado muy pequeño y la tradición de asistencia al cine en el país es limitada y eso hace que la recuperación de los capitales invertidos no se pueda dar exclusivamente con el mercado nacional, sino que además abre nuevos mercados a esa posible producción nacional. Es importantísimo y hay que verlo como una de las necesidades más inmediatas.

CH: *¿Qué importancia dan a los festivales internacionales y hasta qué punto hacen cine pensando en eso?*

G.C.: Indudablemente todos los festivales, unos más y otros menos tienen una importancia que es el hecho de que para el cineasta son foros públicos en donde no solamente se discute su producción sino que el cineasta está en capacidad de ver la producción global de otros realiza-

*Nuestro cine,
es un cine fresco,
con un lenguaje que
al mismo tiempo
es nuevo.*

*Hay un solo largometraje
auténticamente ecuatoriano:
"Dos para el Camino"
de Jaime Cuesta.*

viteotapes que el mismo realizador se encargaba de llevar a comunidades, a fábricas, a los barrios, etc y en la medida de sus posibilidades exhibía sus películas y llegaban al público.

A partir del 80 y hasta comienzos del 83 las películas nacionales empezaron a ser exhibidas en los cines del Ecuador, es decir Guayaquil, Quito y Cuenca, básicamente

dores. Esto se da en especial en el Festival de Cine Latinoamericano que anualmente se realiza en La Habana. Es el sitio ideal donde un realizador puede conocer lo que se está produciendo a nivel latinoamericano y puede confrontar su obra con la producción global latinoamericana. Se da una doble interacción, al mismo tiempo se están recibiendo influjos y se está confrontando su obra y eventualmente dando una influencia con tu obra a nivel latinoamericano.

CH: *Al realizar la obra piensas más en el público nacional o en festivales internacionales?*

G.C.: Si bien es cierto que cada vez más, especialmente por parte de la Asociación de Cineastas, tratamos de impulsar que las películas que se hacen en el país se exhiban en el exterior y se exhiban en los festivales internacionales, creo que no hay realizador en el país que haga películas con el objetivo de llegar a los festivales internacionales. Cuando hablaba

que de alguna manera tenemos una posición homogénea, pese a que no podemos considerarnos como una corriente de cine, uno de los componentes de esa posición homogénea es el hecho de entender el cine como una necesidad de comunicación que básicamente está vinculada con la realidad más inmediata nuestra, con el país en concreto.

Las producciones las hacemos con el objetivo básico de que se miren en el país, ni siquiera las hacemos con el objetivo de que se miren afuera, no estamos hablando de festivales sino simplemente de exhibición fuera del país, ese es el primer objetivo, y eso de alguna manera si nos caracteriza a todos los realizadores. Estoy casi seguro que ningún realizador está haciendo películas para que se exhiban en festivales internacionales. Sin embargo, y especialmente Asocine ha utilizado los foros internacionales para establecer vinculaciones, contactos, crear convenios que de alguna manera favorezcan al cine nacional. Ya se ha cristalizado en algunas cosas esa colaboración, tenemos el hecho concreto de que vienen realizadores de otros países a darnos cursillos o seminarios donde eventualmente nosotros podemos viajar a tomar cursos, estudios u observaciones sobre producciones en otros países. En general son convenios que se los han implementado a partir del año pasado y que se los está profundizando y mejorando conforme pasa el tiempo.

CH: *Hace un momento nos hablabas de las producciones que tienen en video. Se puede decir que ustedes no ven un problema entre producir películas normales y trabajar alternativamente con estas nuevas tecnologías que lentamente van llegando a nuestros países?*

G.C.: En este momento una posición clara del grupo Kino es considerar al video no como una forma independiente, como una forma diferente de expresión de la cinematografía sino como dos tecnologías que están dirigidas hacia el mis-

mo fin. Evidentemente son dos tecnologías que tienen similitudes y diferencias pero que van hacia el mismo fin y que, por lo tanto, es no solamente importante sino que es necesario y es una responsabilidad de los cineastas en este momento, especialmente en este país o en nuestros países del Tercer Mundo conocer la tecnología del videotape y utilizarla y aplicarla permanentemente. Incluso nosotros mismos profundizamos la posibilidad de completar la tecnología del cine con la tecnología del videotape, cosa que hacemos dentro de nuestras posibilidades. Además es un movimiento que se está dando en todo el mundo, obviamente va a llegar un momento en que la herramienta de trabajo va a ser videotape. El cine, por sus mismas características, está condenado en algún momento de la historia a desaparecer y por lo tanto es fundamental y es de gran responsabilidad nuestra el entrar en el camino del videotape, conocer esa tecnología, manejarla y utilizarla como se utiliza el cine. Siempre ha habido una actitud negativa con respecto al videotape porque se ha vinculado videotape con TV y al mismo tiempo TV con toda la producción extranjera enlatada, que no responde a nuestra realidad, etc. Ha sido una cadena de erróneas vinculaciones, porque la TV como tal, en sí misma, no es ni buena ni mala, es un elemento que puede ser bueno si uno lo utiliza correctamente, y ese es otro de los puntos que nosotros pensamos que debemos utilizar, es decir la producción nacional a nivel de TV. No nos ponemos en el plan quimérico de pensar que podemos entrar a disputar el mercado de TV nacional con la producción extranjera.

CH: *A nivel de video y de largometrajes tenemos el problema de la proliferación de producciones extranjeras, importadas ¿cuál sería el camino para competir con esa producción?*

G.C.: Obviamente por un lado a lo que hace referencia a la TV como decía antes, empezar nosotros mismos a producir para TV. De una manera hemos estado produciendo exclusivamente para cine, no quiere decir que estas películas no puedan ser exhibidas en la televisión también, pero no ha habido una actitud, un movimiento, una intencionalidad de que estas películas que las hemos producido sean vistas en la televisión, nadie se ha movido mucho en ese sentido. Somos un poco los pioneros en ese sentido

de pensar en la necesidad de producir para televisión, el caso concreto de la película "Barro" por ejemplo, está producida en videotape, con la intención de que sea exhibida en televisión y ahora mismo estamos negociando para que se

***Nuestro cine presentado
a nivel internacional
como movimiento
cinematográfico no como
producción individual
ha impactado por su nivel,
su calidad, su contenido.***

lo haga. El caso del cine, en relación con los largometrajes, tampoco estamos en condiciones de competir, podemos ganar espacios de pantalla con producción nacional, pero eso tendrá que estar necesariamente vinculado a una situación de protección del Estado al cine como una industria. Muy difícilmente podríamos entrar a competir con la producción extranjera, tanto en las salas de cine como en los canales de televisión, lo máximo que podemos hacer es seguir en el mismo camino que hemos estado hasta ahora, o sea de la producción esporádica y de exhibición limitada, pero tenemos ya un buen ejemplo, el decreto legislativo que se implementó en el año 80 y que lo utilizamos durante dos años fue una excelente arma a través de la cual nosotros estuvimos en las pantallas, la gente vio nuestro cine, los realizadores pudieron hacer sus películas, pudieron recapitalizar su inversión e incluso en muchos casos poder vivir de su actividad. Con la situación por la que atravesamos ahora no podemos decir que vivamos de la actividad cinematográfica, entendida en sus mejores términos.

CH: *Haciendo un balance económico. ¿Cómo le ha ido al grupo Kino, a nivel nacional y a nivel internacional?*

G.C.: La única forma en que Kino sobrevive como grupo es porque nosotros formamos una empresa de producción. Esa empresa ha creado por un lado la base material, la infraestructura técnica. Eso nos ha permitido capacitarnos porque en la medida en que hemos ido produciendo hemos ido aprendiendo la

***El mercado nacional
es un mercado muy pequeño
y la tradición de asistencia
al cine en el país es limitada.***



Integrantes del Grupo Kino de Ecuador durante la filmación de una de sus películas.

tecnología, y al mismo tiempo nos ha permitido sobrevivir en la misma actividad. En lo que hace referencia a las producciones propias del grupo, no ha tenido absolutamente ninguna repercusión a nivel económico, es decir económicamente todas las producciones han sido financiadas con dinero excedente de la empresa Kino.

CH: *¿Ustedes venden las copias?*

G.C.: Eventualmente, pero, sin embargo, la venta de copias es una comercialización residual muy limitada, muy pequeña, que de ninguna manera permite recapitalizar la inversión. Muy eventualmente se han vendido películas al exterior a nivel nacional.

CH: *Respecto al cine de denuncia o militante, traemos aquí el caso del grupo Ukamau de Bolivia. Se llegó a una división entre Jorge Sanjinés y Antonio Eguino, porque veían su trabajo desde*

dos perspectivas diferentes ¿qué opinan ustedes al respecto.

G.C.: También esto ha sido un poco parte de nuestra experiencia. Al comienzo estuvimos muy influenciados por Sanjinés y eso hizo que de alguna manera también nuestro cine tenga esas características, un cine de denuncia, un cine que muchas veces bordeaba lo que podría llamarse panfleto. Ahora lo entendemos quizás de mejor manera, básicamente consideramos que el cine tiene que estar íntimamente vinculado a la realidad alrededor de la cual se expresa, debe ser un producto de esa realidad y los cineastas como tales deben ser representantes o recreadores de esa realidad que la conocen, la analizan, la viven, y la devuelven mediante sus películas. Al mismo tiempo los realizadores debemos ser de alguna forma portavoces de la gente sin voz, el pueblo nuestro tiene mucha necesidad de expresión, de darse

a conocer, muchos problemas hay que hacerlos públicos y que de alguna manera nosotros estamos en la obligación de ser esos portavoces de sus necesidades de comunicación. Sin embargo, esa mediación y esa expresión propia de los realizadores tiene que estar medida, canalizada, mediatizada también por las necesidades de recepción y el improntum que tiene el público ya grabado a sí mismo con respecto a lo que es el acceso a las salas de cine y a los canales, a la producción de TV, en donde de alguna manera, no le pongo ningún calificativo de decir malo o bueno, pero el público ya tiene por sí mismo un gusto establecido, y si nosotros como realizadores violamos ese gusto, simplemente nos estamos poniendo en contra de las posibilidades de mejor recepción de nuestras obras por parte del público.

Cuando nosotros estudiamos el cine norteamericano pretendemos conocer eso, pretendemos saber qué resortes le mueven al público, por qué está más motivado, cuáles son los canales por los que uno puede llegar de mejor manera al público, porque nos interesa, no desde el punto de vista comercial, no porque queremos ganar más dinero haciendo que más personas vean nuestras películas, sino porque queremos que nuestros objetivos de comunicación tengan una acogida más amplia y puedan eventualmente ejercer una influencia mayor.

Creo que esta es una necesidad que se está planteando no solamente el cine nacional sino el cine de latinoamérica, también esa es otra de las cosas que son útiles en el campo de los festivales. El año 82 en el Festival de Cine Latinoamericano de La Habana se discutió mucho alrededor de este problema, y la conclusión más o menos generalizada, la idea generalizada que circulaba entre todos los realizadores era de que si bien el cine latinoamericano tiene una larga e importante trayectoria, que ha estado marcada por muchos éxitos, en la que el cine latinoamericano se ha creado un lugar en la cultura mundial, que nuestras películas están llenas de premios, que los cineclubes las exhiben permanentemente, pero que sin embargo al mismo tiempo está marcada por un gran defecto, que es que son poco accesibles al público, el cine latinoamericano llega con mucha dificultad al público.

Veinte años de experiencia de nuestro cine nos confronta ahora con la necesidad inmediata y prioritaria de llegar al público y de alguna manera se ha puesto en discusión el cine de panfleto, porque

aparentemente ese ha sido también un componente más o menos generalizado dentro del cine latinoamericano. Hemos querido ser muy inmediatistas en nuestras proposiciones al público y probablemente en ese sentido nos equivocamos, a veces el público quiere verse reflejado en sus cosas más sencillas o más íntimas, o en sus problemas más reales y más inmediatos, que son muchos y más amplios, y creo que a eso debemos llegar, a palpar, a sentir el alma de nuestro público, su voz, su forma de ser, sus propias connotaciones, y a partir de eso hacer nuestras películas. En ese sentido creo que tendremos necesariamente que volver a caminar una larga etapa. Tal vez después de 20 años volveremos a ver para atrás y analizaremos si superamos problemas y creamos unos nuevos y vamos a seguir caminando por este camino o rehacerlo o establecer los cambios necesarios. En este momento en particular hay una actitud generalizada de cambio respecto a la forma de expresión del cine latinoamericano y ya hay obviamente, ya se están viendo producciones que responden a eso, mucho del cine argentino actual, del buen cine argentino actual, es un cine que, por ejemplo, no está en relación directa con lo que fue la época más dura de la represión, o que aún tratando esa misma época no enfoca directamente el problema de la represión, o del terrorismo de estado sino que plantea problemas que en ese momento eran importantes y de alguna manera el público es más accesible a ese tipo de comunicación. Para nosotros una primera experiencia en ese sentido fue "Montonera". Con "Montonera" pretendimos que entre otras cualidades sea una película de acción, porque sabemos que al público le gusta la acción y que si eso está vinculado con su propia realidad, con su propia historia, que no le estamos dando una acción que no tiene nada que ver con sí mismo, que no le estamos dando un Kun-Fu ni una policial de los Estados Unidos, el hecho de introducir ese elemento de acción o de violencia dentro de nuestra película, era absolutamente válido en el sentido en que eso hacía que el público acceda con mayor facilidad y obviamente los resultados de la confrontación de la película con el público dijeron que no nos equivocamos en ese aspecto, a la gente le gustó ver eso, le divirtió y al mismo tiempo entendió muchas cosas y espero que haya aprendido.



Viene de la página 29

gráfica en nuestro país y al no haberse desarrollado el cine como un producto comercial que lo es en otros países, me refiero al producto producido en el Ecuador, porque aquí en este país si se comercializa muy bien, el cine producido fuera, fundamentalmente en Estados Unidos y en Europa y también en los países orientales, pero el cine producido en el Ecuador, primero al haberse hecho tan poco, y segundo al no haber una política estatal de protección a la industria cinematográfica no se ha podido implementar como mercancía a ser vendida y por lo tanto que permita recuperar la inversión, eso ha hecho que los empresarios privados del cine o potenciales empresarios privados del cine, no invierten. Eso son los dos problemas, el tecnológico y el económico, pero hay muchos más.

CH: *A propósito que formato ha dado el gobierno a la producción del cine nacional y como se manifiesta?*

C.L.: En rigor, el gobierno, hasta la fecha no se ha pronunciado sobre el cine, lo ha ignorado por completo, no existe un centímetro de legislación dedicado al cine. Tal vez la única que se refiere directamente es la de ordenanzas municipales que regulan la exhibición cinematográfica, y nada más, como apoyo directo el Estado lo que si ha hecho es financiar o auspiciar ciertas producciones cinematográficas y eso es lo que nos ha permitido a algunos cineastas hacer cine, pero como esto no es parte de una política estable, depende por lo tanto de las relaciones personales, del palanqueo.

Hay una excepción famosa, la del sistema de exoneración de impuestos, con el cual se beneficiaron algunas películas, bastantes en realidad para nuestro medio, películas de cineastas nacionales. Fue un sistema muy interesante, existe la ley de impuestos a los espectáculos públicos. Es un impuesto muy alto, del 27 por ciento por sobre el valor de la entrada. Por otro lado, instituciones como la Casa de la Cultura Ecuatoriana, La Unión Nacional de Periodistas y la Sociedad Filarmónica, tampoco estaban obligadas a pagar ese impuesto cuando actuaban como empresarias directas de sus espectáculos. La palabra cine no aparece en toda la extensión de la ley, sin embargo, una hábil interpretación por parte de la Unión Nacional de Perio-

distas y de uno de nuestros cineastas en particular, a quien debemos este mérito que es Edgar Cevallos, hizo que con el auspicio de esas instituciones, Casa de la Cultura y Unión Nacional de Periodistas, por un período de dos años, tres años tal vez, del 81 al 83, hayamos podido producir los cineastas nacionales un número que oscila alrededor de las 30 o 25 producciones, todas de corta duración. El problema de este mecanismo es que nunca tuvo ninguna reglamentación, nunca fue algo específico, por tanto siempre estuvo sujeto a los vaivenes de las relaciones personales, a una inestabilidad increíble que imposibilitaba una producción estable, lo cierto es que en todo caso, mal que bien, este mecanismo sirvió, y es lo que ha permitido que tengamos al acervo de películas que el cine nacional hoy en día si tiene, en todo caso este mecanismo hoy en día está cortado, por interpretaciones del Ministerio de Finanzas, del Municipio, que terminaron por esclarecer que el cine no era beneficiario de esta ley, cosa que es así en rigor, nunca fue beneficiario, fue una situación muy suigéneres que se presentó. *Asocine* viene luchando desde el año 67 por la expedición de la Ley Nacional de Cine, que reglamente la esfera de la actividad cinematográfica en toda su expresión, a nosotros como cineastas la que más nos interesa es la producción, pero por supuesto como individuos preocupados por el rol que puede cumplir nuestro arte,

**ASOCINE viene luchando
desde el año 1967
por la expedición
de la Ley Nacional del Cine.**

nuestra forma de expresión en la sociedad, nos interesaría también que la ley reglamente la difusión, cosa que también es muy importante en nuestro país, esa ley por supuesto no ha prosperado para nada, en realidad también por fallas nuestras, de los cineastas, de no haber trazado un plan riguroso y apropiado, por supuesto la culpa no es sola nuestra, fundamentalmente es la inercia de la sociedad y el sistema del Estado en concreto a quien no le interesa el cine

y en general creemos no le interesa el desarrollo de las artes. Por ejemplo es muy revelador en ese sentido la casi absoluta omisión al problema de la cultura en el discurso de asunción al poder del Ing. León Febres Cordero el 10 de Agosto, nosotros no esperamos mucho del actual gobierno. Ahora, sabemos que todo régimen es contradictorio, y que el juego de la democracia representativa puede permitir ciertos resquicios de los cuales las fuerzas progresistas, nacionalistas, del país, podemos valernos para sacar adelante las cosas que consideramos importantes en nuestra patria.

**En la década del 70
el Ecuador se inscribe
por fin dentro de la corriente
del nuevo cine latinoamericano.
En eso juega un papel
muy importante el Cine Cubano.**

Asocine no desmaya en su intento y este momento está actualizando su proyecto de ley de cine y lo vamos a presentar una vez más al Congreso Nacional; esperamos que el Bloque Progresista del Congreso se haga eco de nuestra solicitud y ojalá podamos sacar el proyecto. El proyecto de ley de cine si es que deviene finalmente en ley del Estado será apenas un paso, después viene la otra parte que es igual de tortuosa, la ejecución, sabemos que aquí en el país existen leyes formidables que ni países socialistas las tienen, pero que por supuesto no se ejecutan en un ápice.

CH: *Saliendo un poco del contexto nacional, cómo ubicas al cine ecuatoriano dentro del contexto latinoamericano?*

C.L.: Del cine ecuatoriano no terminamos de saber todo lo que deberíamos saber. Existen etapas del cine ecuatoriano que están en la oscuridad o en la penumbra, concretamente en sus etapas, que yo las llamaría "prehistóricas". Parece que en el Ecuador los primeros pasos que dio el cine fueron más o menos parecidos a los que dieron los otros países de latinoamérica; el Ecuador y concretamente la ciudad de Quito vivió ese entusiasmo por el cine, primero del cine que venía de fuera; el entusiasmo

de Chaplin se vivió aquí, y también el entusiasmo de estos quijotes que siempre existen, que salieron a filmar en las calles todo lo que se hacía, y se proyectaba ese cine, nosotros hemos leído crónicas de prensa de la década del 20 y de antes del 20 que daban cuenta del acto este mágico que era el cine.

En el transcurso del tiempo se han hecho unos cuantos intentos así mismo quijotescos, por ejemplo los de Paco Tobar García, alguna gente de Guayaquil, Tramontana en Guayaquil, hicieron intentos de largometraje; desde ahí en cambio empezamos a notar una diferencia, a partir de la década del 40, los intentos por hacer cine en el Ecuador fueron siempre esporádicos, uno por década, dos por década, cuando nosotros en cambio constatamos que en otras cinematografías latinoamericanas se dieron unos desarrollos fabulosos, por ejemplo el caso de México, Argentina también y en otros países en menor medida, pero en nuestro Ecuador, lamentablemente, no sucedió lo mismo. Entra la década del 60 y el Ecuador sigue relegado, en la década del 60 se dan ya manifestaciones del nuevo cine latinoamericano con carácter de movimiento en otros países, Brasil, por ejemplo, Fernando Guirre en Argentina. Entra la década del 70 y recién en el Ecuador se empieza a plantear el problema de cine por parte de una nueva hornada de gente, entre esos tenemos a Pepe Corral, Pedro Saad Herrera, Gustavo Guayasamín, Jaime Cuesta, entre los pioneros.

En la década del 70 el Ecuador se inscribe por fin dentro de la corriente del nuevo cine latinoamericano. En eso juega un papel muy importante, a fines de la década anterior, el cine cubano que empezó a llegar, no se por qué vía, al Ecuador y eso nos entusiasmó a todos los jóvenes que las veíamos, a comienzos del 70 llegaron las producciones de la Unidad Popular de Chile, que eran novedosas. En el Ecuador no se discutía de cine, no se hablaba de cine, el cine no existía, esas condiciones recién se empiezan a dar también con el movimiento cineclubístico que se dio en el país, en Guayaquil, gentes como Gerald Raad, en Quito, Ulises Estrella, a través del cine universitario, todo coincide a comienzos del 70. Si no hubieran existido esos cines clubes hoy no estuvieran haciendo cine. Se empieza a publicar la revista "uno por uno", no se si en Guayaquil se haría otra, y se empieza a hablar de cine. Eso de la tradición es muy importante, es una tradición nueva que

empieza a desarrollarse recién en el 70 en nuestro país.

Es al fin del 70 que empieza a haber cine. Esta es una ruptura con el pasado que algún rato tenemos que curarla nosotros. Pero en el 70 no se logra plasmar una corriente, recién desde el 80 ya podemos hablar de un cine ecuatoriano, de un movimiento cinematográfico en el Ecuador, que por fin termina de empatar con el resto del movimiento cinematográfico en América Latina, al menos en su espíritu, nuestras producciones cinematográficas corresponden con el espíritu general latinoamericano, antiimperialista de las otras producciones en América Latina. En el espíritu, porque en cuanto a sus logros materiales todavía estamos muy rezagados, es decir nuestras obras en términos formales son muy dignas, incluso hay gente que ha venido de fuera y que se ha maravillado de que nuestras producciones tengan más o menos una coherencia de contenido, temática, conceptual y formal, nuestras producciones no son como las llaman los brasileños, las "porno chanchadas" que se producen en Brasil por ejemplo, que se producen en Colombia también, yo pienso que lo que ha permitido esta cohesión en el cine ecuatoriano es el hecho de que nuestro cine no es un negocio todavía, por lo tanto lo que nos ha guiado es la pura gana de hacer cine. El momento en que en el Ecuador el cine sea un gran negocio, necesariamente empezará a suceder lo que ya sucede en

**Políticamente nuestras
producciones corresponden
a las necesidades del pueblo
ecuatoriano, y en eso sí le
tenemos ganada la batalla
a Hollywood.**

Colombia, sucede en Perú, los peruanos de entre unos 200 o 300 cortos que hacen al año, hay 5 rescatables, de los 3 o 4 que se hacen en nuestro país, los 3 son muy dignos, muy sanos, con pequeñitas excepciones que siempre las hay, pero que no son tantas como para afectar a la coherencia del conjunto.

CH: *A propósito de la co-producciones, de acuerdo a tu criterio se las considera como cine ecuatoriano?*

C.L.: Eso del Ecuador, del Perú, de Colombia, definitivamente yo pienso que es algo que se refiere a la realidad, tenemos fronteras que no las hemos establecido nosotros, como dicen los dirigentes quichuas en nuestro país, nuestra nación por supuesto llega hasta Bolivia, ellos ya tienen conciencia de ello y es muy importante, su nación rebasa las fronteras políticas establecidas por la burguesía en la independencia, eso tenemos que considerarlo bien en serio, por ejemplo,

"Fuera de aquí" es la primera co-producción ecuatoriana.

la película *"Fuera de Aquí"* se puede decir que es ecuatoriana, los bolivianos también dirán los mismos y los venezolanos también dicen lo mismo, lo que sucede es que parte de esa película se rodó en Caracas, Venezuela y la Universidad de Zulia contribuyó a financiarla, entonces en el caso de las co-producciones, determinar su nacionalidad, es muy difícil.

CH: *Aquellas co-producciones en donde se utiliza únicamente el preciosismo de nuestros paisajes, y uno o dos actores, pero en realidad la película es de un argumento que nada tiene que ver con nuestra realidad, o cosas completamente importadas, aparte del caso de "Fuera de Aquí", hasta que punto las podrías ubicar dentro de nuestro contexto?*

C.L.: Según mi entender, *"Fuera de Aquí"* es en rigor la primera co-producción ecuatoriana, porque el criterio de una co-producción viene dado por el prefijo, es por lo tanto una realización compartida, por diferentes grupos, por ejemplo existen co-producciones locales, alguna vez hemos conversado con Cuesta Ordóñez o con Kino, la posibilidad de una co-producción con Quinde, aunar esfuerzos para sacar un resultado único, entonces los esfuerzos son compartidos y por lo tanto las experiencias también son compartidas, y el resultado viene a ser único, es lo enriquecedor de una co-producción, una co-producción

entre organismos entre entidades, empresas, individuos de diferentes países, tendrían en rigor el mismo carácter, solo que con una utilidad adicional, primero y lo fundamental de las co-producciones, que se amplía, desde su nacimiento, el mercado para la realización ya desde su difusión, y eso es lo que ha interesado fundamentalmente en las co-producciones, ahora en nuestro caso pienso que en el Ecuador nos ha interesado también las co-producciones por nuestro siempre deficiente desarrollo al cual ya me había referido..

Pienso que *"Fuera de Aquí"* es la primera co-producción porque es la primera ocasión que se llevó a cabo esta experiencia, fueron responsabilidades compartidas, nunca son necesariamente igualitarias, nunca se trata de un igualitarismo inútil, se trata de que el que más puede, mejor lo haga, en el caso de *"Fuera de Aquí"*, la concepción, el hilo fundamental, el eje vertebrador de la película viene de la concepción cinematográfica de Sanjinés, de la experiencia del grupo Ukamau. En *"Fuera de Aquí"* la concepción fundamental viene del grupo Ukamau, y es su aporte fundamental, pero nuestro país también hizo aportes importantísimos, la actuación de los campesinos es fundamental, ellos también impusieron, como lo ha reconocido el propio Sanjinés, ciertas pautas en la película que él no las tenía previstas, cierto álito de los grupos indígenas en nuestro país, de los técnicos que colaboraron, de los intelectuales que colaboraron, de los artistas que colaboraron en la realización, también una colaboración económica que en rigor es muy importante pero ya para la realización es la que menos cuenta y ya en la difusión *"Fuera de Aquí"* tiene el mérito, tiene el título de ser la película que más se ha difundido en el país, y eso pienso que va a ser un título difícil de rebasar alguna vez. Cosa muy diferente son las famosas co-producciones Ecuador-México del pasado, en rigor, esas nunca fueron co-producciones, el capital siempre fue mexicano, los técnicos fueron mexicanos, los artistas mexicanos, y como tú bien dices, el Ecuador se limitó a aportar con su paisaje, con Evaristo Corral y Chancheta y con la última reina de Quito, nada más, entonces, en ese caso las coproducciones mexicanas, en realidad lo que se hizo fue utilizar los recursos materiales de nuestro país en función de los intereses de los empresarios mexicanos, lo que a los mexicanos les interesaba era nutrirse de un cierto capital local

que siempre fue mínimo, siempre se aprovechó de un empresario despistado, que invirtió por una vez y no volvió a invertir nunca más, por un lado, ese mínimo capital que es el que menos les interesaba a los mexicanos, sino fundamentalmente el mercado nacional, era una forma de garantizar la exhibición en este país, y además con éxitos de taquilla rotundos, nuestros espectadores son locos por ver las imágenes de su país en la pantalla, y eso ha hecho que nuestro cine ecuatoriano de hecho tenga mucho reconocimiento, la sola ubicación paisajística de nuestra realidad circundante en la pantalla enardece a nuestro público, lo estimula, eso lo saben los empresarios cinematográficos, entonces este es el aspecto material de la co-producción, en la cual por supuesto nosotros hemos salido perdiendo.

Recién desde el 80 podemos hablar de un movimiento cinematográfico en el Ecuador.

CH: *¿Por qué no hablamos un poco respecto a los cineastas latinoamericanos y con cuáles te identificarías más y por qué?*

C.L.: Las identificaciones tienen una doble vertiente ideológica y estética, tienen que ver más con la ubicación social del individuo pero también tienen una vertiente subjetiva, con la vida personal del individuo, me referiré primero a mis afecciones subjetivas, eso tiene que ver con la vida, yo recuerdo de que ya en mi adolescencia cuando me empezó a interesar el cine, lo primero que ví fueron las realizaciones de Pedro Chaquels, de Chile, y concretamente me impresionó mucho una película suya que se llama *"Venceremos"*, luego he continuado apreciando, he seguido la pista de sus producciones. Otro realizador con el que me sentí identificado desde el comienzo es Jorge Sanjinés, así mismo en términos personales, por las pláticas mantenidas, por sus obras, por su vida personal. La suerte es que esta identificación personal mía con ellos coincide también con una identificación ideoló-

gica y estética.

Nuestra otra corriente de producción en Quinde han sido los documentales, ahí estamos más identificados con Sanjinés por ejemplo, pero de una forma diferente, la participación del pueblo en nuestras películas no tienen el carácter frontal y directo que tienen en las películas de Sanjinés, es decir personalmente yo soy partidario de la elaboración formal, y de la elaboración estética, Sanjinés también, sus películas son muy elaboradas, pero él dice lo siguiente -y es un acto de valor muy importante- Sanjinés sacrifica la perfección formal en aras de la participación colectiva del pueblo, ese es un pronunciamiento categórico de él, voluntario.

En nuestros documentales nosotros nos pronunciamos por la elaboración formal y estética, es decir participa el pueblo como relatores, y el hilo conductor que tenemos tanto en "Don Floy" como en "Así pensamos" y en "Los Mangles se van", siempre existe el hecho de la voz del pueblo como elemento conductor de la película, de su particular visión del mundo, en eso tratamos de ser lo más respetuosos posibles, pero por supuesto nunca está ausente la visión del realizador, eso está en la edición, respetando la visión del narrador individual o colectivo. En el documental yo pienso que so-

mos herederos del aporte fundamental de Jorge Sanjinés, que por lo demás no es sólo de Jorge Sanjinés, el cine cubano lo toma también en cada momento, y las cinematografías de los países del Tercer Mundo lo toman, el caso que más conocemos y el más categórico y el más importante en América Latina claro es de Jorge Sanjinés.

CH: *Quisiéramos que nos hables un poco de las reacciones del público, ante el cine que ustedes están haciendo y a qué sectores están llegando.*

C.L.: Tenemos la suerte de haber vendido muchas copias de nuestras películas, de "Chacón Maravilla" tenemos colocadas como 30 copias, de "Don Floy" serán unas 20, de "Así pensamos" también unas 20, "Los Mangles se van" y de "Volar" aún no las hemos difundido a nivel de copias, no las estrenamos todavía, hay un problema con los auspiciantes, con la diplomacia, la política del gobierno y todas esas cosas, estamos en la expectativa, sin embargo ya se están difundiendo en ciertos sectores y también fuera del país.

Hemos colocado todas estas copias en instituciones y en agrupaciones que sabemos que están interesadas, en organizaciones culturales, políticas, gremiales

que las han difundido, nuestras películas se exhiben bastante, como por suerte sucede con el común de las producciones cinematográficas nacionales, y la reacción ha sido siempre halagadora, es muy halagador comprobar por ejemplo que películas como "Chacón Maravilla" que están pensadas más que nada en función de un público ciudadano, con alguna cultura cinematográfica, tengan sin embargo reacciones muy interesantes en un público inculto por excelencia en materia de cine como es nuestro público indígena serrano, yo personalmente tuve la oportunidad de hacer una proyección en un público de una cooperativa en una zona de Cayambe, donde la gran mayoría de ellos en su vida habían visto cine, pensar que todavía hay esos casos en nuestro país, eran mujeres indígenas que nunca han rebasado más allá de Cayambe, y estaban maravilladas. Les pasamos "Chacón Maravilla" y "Fuera de Aquí" por la identificación del idioma y de la temática, la identificación con "Fuera de Aquí" fue plena, pero lo que extrañó fue que "Chacón Maravilla" fue un experimento y lograron contagiarse de lo propuesto por la pantalla, me hace acuerdo de un documental cubano que lo vi después de esa experiencia, que se llama "Por primera vez", es una obrita muy simpática, una película en blanco



Rodaje de "Así Pensamos" en la comunidad de Pillachiquir en la provincia del Azuay.

y negro que narra de la experiencia que tuvo este grupo de cine de difusión de ICAIC que tenía estas unidades móviles y fueron a hacer una exhibición de *"La Quimera del Oro"*, de Chaplin en un grupo de campesinos que en su vida habían visto cine, de ahí el título: *"Por primera vez"*, y era una reacción formidable, el arte de Chaplin es universal, no podemos tener la misma pretensión respecto a nuestra película pero es halagador eso. Temáticamente es otro punto fundamental, nosotros debemos preocuparnos en nuestras realizaciones, elaborarlas de tal manera que conquisten al público, porque ahí tenemos el problema de la competencia con elaboraciones formales y técnicas mucho más desarrolladas como las que vienen de Hollywood, de un contenido adverso por lo general a las necesidades del público latinoamericano pero formalmente tan atractivas, tan impactantes, son caramelos, *"Branke dance"* no la he visto pero es un hecho que eso tiene que ser un caramelo, y si nosotros vamos a verla saldremos también empalagados, con la sensación de habernos comido un helado de chocolate, claro que después ese chocolate nos hace daño pero lo disfrutamos, entonces ese es un nivel que tenemos que plantearnos los cineastas.

El otro nivel que tenemos que plantearnos es que ideológicamente y por lo tanto políticamente nuestras producciones correspondan a las necesidades del pueblo ecuatoriano, y en eso si le tenemos ganada la batalla a Hollywood, porque nuestras películas podrán tener serios defectos pero nuestro público se identifica con ellas, por el solo hecho de plantear una temática nacional, ya nuestro público se enamora. En las salas, en la época que se pasaban los cortos cuando tuvimos la exoneración, sin ser trascendentales, de carácter turístico, turístico si se quiere, sobre Quito, el público maravillado de ver su ciudad, aplaude a rabiarse, ese orgullo de verse reflejado en la pantalla aunque sea de una manera efímera, no profunda, ese orgullo se acrecienta y si además ve reflejado su espíritu, su cultura, se ratificará cuando más demos cuenta de la ideología insurgente del pueblo ecuatoriano y por lo tanto de su proyecto político, ahí hay una identificación que es mucho mayor.

CH: Tú piensas que ese sería un elemento para competir con el cine importado y con toda la producción de video y beta que nos está invadiendo últimamente?

C.L.: Esto lo estamos reflexionando este rato, yo no lo había pensado así, acaba de salir de nuestra conversación, yo creo que si, nunca lo había dicho de esa manera, en eso le tenemos ganada la batalla a Hollywood, definitivamente esa es la forma de competir, porque comercialmente y empresarialmente la batalla la tenemos perdida y solo la ganaremos cuando el Estado tome riendas en el asunto y además sea un Estado diferente, y que ejerza un control monopólico en contraposición a los monopolios transnacionales, monopolio contra monopolio, a un monopolio no se lo compite desde la dispersión, pero en cambio políticamente y culturalmente tenemos serias posibilidades de ganarles, además es el papel que ha jugado el cine latinoamericano en su respectiva instancia, las producciones que hacían los nicaragüenses en su lucha contra Somoza eran fundamentales.

Pensamos fundamentalmente en nuestro público, antes que en el reconocimiento individual.

CH: Nos has hablado del grupo *Quinde* y de otra gente que hace cine, cómo catalogas a la gente que hace cine en nuestro país, como seres privilegiados, como idealistas o como productores comerciales que hacen cine en su tiempo libre.

C.L.: Tú lo has dicho, yo pienso que las tres cosas, primero somos privilegiados, porque por el azar, que en última instancia es el regulador de la historia, ha hecho de que devengamos en cineastas y eso es un privilegio, todo el mundo nos envidia, porque tenemos acceso a una forma de vida muy interesante, hacer una película es conocer la realidad, cosa que además es condición del arte verdadero..

Conocemos la sociedad en tanto a las leyes que la rigen, cada vez sabemos mejor por qué estas leyes la rigen, por qué la sociedad es así, por qué está dividida así, y conocemos también la riqueza humana de nuestra gente, y nos enamoramos de nuestros personajes, por lo tanto

del pueblo ecuatoriano y eso te da una riqueza humana increíble, yo pienso que la gente nos envidia, también nos envidia esta forma de vida tan accidentada que llevamos, y uso el vocablo envidiar pero se trata en todo caso de una sana envidia, tal vez no es la palabra más exacta porque tiene una connotación peyorativa la palabra envidia, no se cual palabra reemplace. La posibilidad de dirigirnos a la sociedad es fundamental, y la tiene por supuesto el cronista, el reportero, que la tiene el político también, que la tiene todo artista además, pero sucede que la nuestra es una forma muy particular, contamos con las armas del arte, que son importantísimas, contamos también con el arma de los medios de difusión colectiva, entonces es un arte masivo por excelencia y eso también hace que nos envidien los artistas.

CH: Ustedes básicamente quieren llegar a un público nacional, y en todas sus producciones están pensando en este público antes que en participar en festivales internacionales de cine, etc.

C.L.: Yo creo que en nuestro caso particular es así, pensamos fundamentalmente en nuestro público, antes que en el reconocimiento individual de nuestra obra que sería un poco la funcionalidad que tendrían los festivales, a los cuales, sin embargo no los despreciamos, y esto lo hacemos no tanto por decisión nuestra sino por limitaciones de la realidad, participar en festivales es complicadísimo, nosotros hemos enviado películas a festivales y no hemos recibido los premios, no hemos recibido el dinero que alguna vez nos hemos merecido, no hemos recibido las copias enviadas, no sabemos que pasó, si después del festival qué comentarios hubo. Ahora nosotros no desestimamos esa posibilidad, que es el reconocimiento público de la obra, primero que es una reivindicación prioritaria para el artista, es la que conduce al comportamiento social del artista, un artista está dispuesto a vivir en la penuria si su obra causa reconocimiento social, él es feliz, cosa que no pasa con otros trabajos, con otras profesiones.

CH: En la Asociación Latinoamericana de Cineastas, qué participación activa tienen ustedes?

C.L.: Parece que recientemente están en plan de constituir o de reconstituir la Asociación Latinoamericana de Cineastas, yo no había sabido que existiera en

forma orgánica, creo que en Brasil recientemente o se constituyó o se reconstituyó. Como organización formal no hemos podido participar, pienso que por ignorancia, Ulises Estrella nos planteó esa posibilidad y creo que estaremos ahí, pero en todo caso independiente de la organización formal se da una organización real, una circulación real de experiencias y de intercambio mutuo que eso si lo mantenemos, por supuesto siempre a un nivel muy reducido.

CH: *En la parte económica, cómo les ha ido, a nivel nacional e internacional?*

C.L.: A nivel nacional se diría que nosotros hacemos una economía de subsistencia, por lo tanto no nos va mal, porque quien subsiste como nosotros, en condiciones muy halagueñas, es decir, no somos millonarios, no somos ricos, pero somos en rigor económico un medio camino entre artesanos y pequeño-burgueses, pero económicamente tenemos una vida holgada, no de derroche, y no tanto a nivel de la subsistencia esto-macal sino a nivel de la subsistencia cultural, es un hecho y eso es conocido de que los individuos conforme su desarrollo social y cultural, sus demandas para la subsistencia son mayores, para nosotros es de primera necesidad comprar revistas, asistir a coloquios internacionales, asistir a eventos nacionales, tomar tragos con los amigos para conversar, es tan de primera necesidad como comer un plato de arvejas, si no hiciéramos esta actividad cultural que cuesta, no fuéramos cineastas, seríamos hombres que trabajamos en cualquier otra cosa menos en cine, por lo tanto para nosotros subsistir necesitamos mucho más que el común de los ecuatorianos.

Por supuesto nosotros, lo que queremos ahora es reunir 20 millones de sucres, ese dinero no lo vamos a reunir nunca, de ahí que seguimos luchando, siempre estamos chequeando con posibles coproductores locales empresarios progresistas que quieran arriesgar, el subsidio estatal, no dejaremos de luchar por eso, también estamos chequeando la posibilidad de co-producir con el exterior, nos hemos puesto como objetivo que en el año 85, si no lo hacemos por lo menos vamos a arrancar. A nivel local fundamentalmente vivimos de la copia de las películas, del financiamiento de nuestras producciones por parte de instituciones del Estado, en un momento vivimos del mecanismo de la exoneración, que no

era sino una forma de financiar las películas, pagamos los costos, pagamos nuestro trabajo y nos queda un pequeño margen de utilidad para reinvertirlo en equipo nuevo.

A nivel internacional, hasta la fecha, en términos económicos hemos recibido apenas el valor del premio que nos otorgan en Finlandia, por "*Chacón Maravilla*" que fue el único premio en dinero que hemos recibido, pero ya hemos desarrollado relaciones con distribuidoras de cine alternativo en Alemania, en México y en Canadá, que todavía no fructifican. Es costoso, nosotros tenemos que financiar eso. Esos réditos económicos nos empezarán a llegar de aquí a un año, dos años, y no van a ser tampoco muy importantes, porque son películas que se distribuyen en un circuito alternativo, siempre va a ser pequeño pero va a ser importante.

CH: *Cómo ven la introducción del video que cada día es mayor, consideran que a través de los videos se va a llegar a un mayor público, y ustedes están trabajando con video?*

C.L.: Bueno, definitivamente el video llega a un mayor público que el cine, es decir llega tanto en número como en horas per cápita, la gente ve más video a través de la televisión que cine en las pantallas comerciales, ese es un hecho, es ya una realidad, incluso en un país

como el nuestro, no se diga en países como Francia. Ya se sabe la crisis que han sufrido los empresarios, ese proceso es irreversible y mal haríamos en portarnos románticos y aferrarnos a lo artesanal cinematográfico, que por lo demás es muy lindo, yo personalmente soy un romántico de la artesanía cinematográfica y creo que hasta que me muera seguiré parchando películas. . . Pero no debemos despreciar las innovaciones tecnológicas. Ahora hay ahí una diferenciación que es necesario hacer, una cosa es el formato video y otra cosa es el género televisivo. Es decir, el género cinematográfico sigue vigente y seguirá vigente hasta que el hombre pierda la vista por la polución visual, no sé si alguna vez se dará eso. Lo que ha cambiado es el formato, entonces en eso ya hay innovaciones muy importantes, es decir se está haciendo cine filmado en formato de video, eso para nosotros es terriblemente costoso, producir en video con una calidad internacional es diez veces más costoso, en cuanto a la infraestructura técnica que producirlo en cine, como el cine tiene mucho de artesanal es posible hacer películas que tienen una calidad internacional con menor inversión en infraestructura a pesar de que sin embargo con una mayor inversión en los costos de producción, fundamentalmente por los costos de material y de laboratorio.

Ahora otra cosa es el género televisivo,



Rodaje de "Don Eloy" en la Ciénega.

Contamos con las armas del arte, contamos también con el arma de los medios de comunicación, entonces es un arte masivo.

por ejemplo la telenovela, la serie para televisión es ya una forma un poquito diferente del género cinematográfico, ya se podría hablar de un género argumental televisivo. Nosotros, como Quinde, tenemos este proyecto, y también en el año 85 nos hemos fijado como meta, entrarle al serial televisivo, y tenemos en eso una tradición literaria formidable, toda nuestra década del 30, José de la Cuadra, es importantísimo llevar eso a la pantalla, y se prestan como anillo al dedo para el serial televisivo, algunas de ellas, por ejemplo "Los Sangurimas". Otra forma televisiva, el show, el show televisivo es diferente al show en vivo, en los teatros, tiene una forma diferente, es otro género. El noticiero televisivo es diferente al Noticiero Ufa que se pasa en los cines, al noticiero ICAIC que se pasa en Cuba, es otro género, entonces, las dos cosas tienen que diferenciarse.

Por otro lado nosotros estamos en el reto de adecuarnos al formato videotape, y de suyo ya hemos adquirido una pequeña infraestructura en videotape, estamos ya haciendo pequeñas producciones en videotape, hasta aquí todavía con el carácter de subsistencia. Estamos pensando la posibilidad de hacer co-producción con otras productoras de televisión, de compañeros nuestros que tienen el equipo complementario y entrarle a un serial, vamos a asumirlo, pero que quede bien claro que eso no significa la muerte del cine.

Se ha dicho de que el cine como formato va a pasar el año 2.000, es decir que es tal la infraestructura cinematográfica inundada en el mundo que no la pueden cortar de golpe de la noche a la mañana, tan es así que se siguen produciendo máquinas para la industria cinematográfica, aunque cada vez menos, hay cantidad de fábricas que han cerrado, muchas de las cosas que se necesitan para editar, todo lo que es equipo de visión, hoy en día todo lo que se vende es equipo usado, ya no se produce nuevo equipo, eso incluso ha encarecido los re-

puestos. Les voy a relatar una anécdota: Recientemente estaba en Miami, terminando "Los Mungles se van", fui a hacer una transferencia de un pedacito de película a videotape, en una super productora de televisión, que para Estados Unidos es una cosa chiquita, para nosotros es una cosa deslumbrante y conversando con un técnico norteamericano le digo: "¿y tú como ves la lucha formato videotape cinematográfico?" y dice: "Mira, yo he sido de los que he creído que el formato cinematográfico va a rebasar el año 2.000 y por lo tanto no hay por qué preocuparse, al menos los de nuestra generación, mientras vivamos vamos a seguir haciendo cine sin problemas, pero me preocupé desde que la Kodak empezó a vender cassettes y máquinas de video", es así, la Kodak entró al negocio del video, y es un trust con cobertura mundial muy decidor. . .

CH: *Ustedes hasta ahora han optado por un cine militante o de denuncia o también piensan que hay que hacer un cine que refleje aspectos importantes de la realidad, porque tenemos entendido que parte de toda la crisis y la división del grupo Ukamau por ejemplo, son los dos puntos de vista con respecto al trabajo de Sanjinés y al trabajo de Eguino.*

C.L.: Conozco ese conflicto, solo que de manera superficial y exterior en todo ca-

so. Para referirnos al caso Quinde yo pienso que ese conflicto que se sucedió en el grupo Ukamau que devino en grupo Ukamau y empresa Ukamau, sucedió ahí y es legítimo, da cuenta de las necesidades del grupo de la realidad aquella, yo pienso que no necesariamente ese conflicto tiene que desarrollarse en todas partes, concretamente en Quinde, hasta la fecha nosotros hemos podido, (y en eso la experiencia del grupo Ukamau ha sido muy importante) con este precedente, cuidarnos de ciertas cosas que eventualmente podrían generar en un conflicto interno y nuestro, entre el polo empresarial y el polo político, no trato peyorativo a ninguno de los dos polos, simplemente son dos polos que en el caso de los cineastas latinoamericanos es real, la necesidad de subsistir, de funcionar como empresa que genere recursos de poder financiar los propios proyectos cinematográficos, siempre tenemos ese conflicto, cómo hacer dinero para financiar un largometraje, por otro lado, cómo ser consecuentes con la tradición cultural del pueblo ecuatoriano, y con su proyecto histórico, ese es un conflicto. En Quinde hasta la fecha lo hemos podido manejar y pienso que eso es cuestión de táctica, de habilidad, de saber asimilar experiencias de otros grupos, ojalá ese conflicto no se presente en Quinde, siempre existe esa posibilidad. Lo fundamental y el hilo vertebrador en Quinde es ser correspondientes con la tradición cultural del pueblo ecuatoriano y con su proyecto histórico, eso nos unifica a la gente de Quinde pero en la amplitud que esto significa, no tenemos una identificación política partidaria, que es el conflicto de siempre, un grupo cultural es diferente a un partido político, sin embargo todos trabajamos por proyectar la tradición cultural de nuestro país por medio de nuestro trabajo.



GUSTAVO CORRAL, ecuatoriano, trabaja en cine y fotografía desde 1972, fundador del grupo de cine "Kino", vicepresidente de la Asociación Ecuatoriana de Cineastas.
Dirección: Yáñez Pinzón 214 y Colón. Quito, Ecuador.

CAMILO LUZURIAGA, ecuatoriano, cineasta, fue director del Cine Club de la Escuela Politécnica del Ecuador, actor y co-realizador del grupo de teatro "Ollantay". Fotógrafo profesional. Miembro del grupo de cine "Quinde".
Dirección: Avda. América 3269. Quito, Ecuador.

Identidad y dependencia del cine colombiano

GILBERTO BELLO

Al Cine Colombiano lo han llamado de todo, mediocre, miserable, ambiguo, melodramático, pervertido, difamador, y muchas más; pero a la fecha son pocos los análisis realmente valiosos que se han emprendido para inventariar nuestra situación frente al fenómeno de masas más descomunal de los últimos tiempos. La historia escrita de nuestra evolución cinematográfica está marcada por la cronología, el comentario rápido y banal y, en muchos casos, por un particular sentido de la amistad o la comprensión por nuestro atraso y nuestra dependencia. En este sentido de cosas el cine sigue causando perplejidad, nos continúa impresionando, aunque los intentos por estudiarlo hayan caído en la superficialidad; de allí que todos los epítetos valgan para definir un cine que es pobre en sus imágenes, más pobre en su construcción y en verdad miserable en su interpretación.

El principal obstáculo para impulsar el cine en nuestro país radica en el proceso de dependencia cultural. Estamos aún en los años presentes abocados a los modelos, tanto estéticos como temáticos, derivados de otras latitudes cuya construcción corresponde, sin duda alguna, a una visión cercana a su realidad y muy lejana a la nuestra. Mientras esto ocurre, nosotros por el prurito de estar al día o bien por no querer reconocer nuestro estado, entonamos cantos de cisnes sin la alegría de haber participado en la construcción de la melodía. Esta odiosa circunstancia impide explorar, experimentar, arriesgarse, dejar correr la imaginación por espacios insospechados y, sobre todo, mirar nuestra realidad, no a través de la venda de las fórmulas y los

sistemas de éxito comercial sino a través de nosotros mismos.

Colombia es quizás el país de nuestra América que conserva con mayor acendro la influencia cristiana en sus manifestaciones sociales, su estructura social de corte rígido y conservador deja poco espacio para la innovación y el cambio. Hemos sufrido durante muchos años un sistema político de bipartidismo que indudablemente ha marcado a generaciones completas llevándolas hacia el inmovilismo y la frustración. El arte en nuestro país, al que un día llamaron la "*Atenas de Suramérica*", fue el lugar propicio para el plagio poético y la versificación. En cada una de las rancias familias aristocráticas bogotanas, siempre hubo un poeta con poca audiencia: su madre y su novia. Esta presencia nos hizo perder el sentido de las proporciones y fundar la creación artística en el formalismo y el refinamiento acartonado de las repeticiones. La creación fue cediendo su sitio a la pose y al intelectualismo. Nuestras historias de arte podrían ser escritas en una cuartilla.

El cine no escapa a esta influencia, nuestra producción durante las primeras décadas del siglo XX se redujo a transcribir con una cámara eventos de la aristocracia, paseos de fin de semana, viajes del presidente de turno y hasta bodas "*que harían historia*". La exhibición se reducía a las ciudades y por supuesto el pueblo no asistía a las salas, les estaba vedado gozar de la maravilla del cinematógrafo. Cuando el cine llegó a los pueblos el censor oficial era el cura parroco. Ha pasado a nuestra historia la anécdota

de Gabriel García Márquez en una de sus novelas: Los hombres y mujeres del pueblo ansiosos de asistir al cine, debían esperar las campanadas de la iglesia con lo cual se aprobaba o no la película en turno. La ficción en nuestra América está tan cercana a la realidad que muchas veces es una sola y, para el cine en nuestro país, lo que parece ficción es misma realidad.

La tradición formalista de nuestro arte invadió el cine y entonces el temor por el lenguaje y el respeto por las buenas costumbres se movía por el cine colombiano como Pedro por casa.

Durante los años 60-70 el mundo asistía expectante al llamado destape. Muchas actrices se prestaban para escenas de alcoba y poco después este modelo se imponería socialmente. Nuestros productores siempre tan cercanos a las modas, en su mayoría, creyeron encontrar en este "*género*" una posibilidad para recuperar su inversión y además posar de liberales y críticos. Sin embargo, al ver los destapes de las películas colombianas se concluía que Colombia definitivamente seguía siendo el país de la falsa moral, y donde siempre prevalecía el prejuicio y la sordidez del maniqueísmo.

Para que el cine debutara en sociedad se necesitó que el séptimo arte se convirtiera en el espectáculo de masa más importante de ella. La década del cincuenta implicará para el cine colombiano un crecimiento de salas de exhibición, de la producción internacional y la consecuente monopolización de los títulos por parte de grandes distribuidores y una producción nacional con mayor continuidad.

LA DÉCADA EL SESENTA Y EL CINE DE PROTESTA

Los años sesenta marcan lo que podríamos llamar una ruptura en el panorama de nuestro cine. Una serie de artistas, poetas, pintores y escritores, cansados de la imitación, pretenden meter en las imágenes algo de la vida de los hombres y mujeres de los pueblos del país, el paisaje, sus tradiciones y su riqueza cultural. Durante los primeros años de la década cabe destacar los trabajos del pintor Enrique Grau, el fotógrafo Nereo López y los escritores Alvaro Cepeda Samudio, Gabriel García Márquez y, en especial, una película llamada *"La Langosta Azul"*. Por otra parte, algunos realizadores se preocupan por explorar la imagen en formatos diferentes al 35 milímetros y producen un cine marginal que años más tarde servirá como escuela a varios de los más importantes realizadores del país y que, a su vez, dejaren para la historia películas de cierta calidad.

Esta etapa sirve para que los realizadores iniciaran un ejercicio acerca de la narración y la construcción en el cine. Por una parte aparece un cine que protesta contra la violencia y la represión e intenta reflejar las luchas sociales que libra el pueblo colombiano y, de otro lado, se asume la producción con una mayor construcción argumental y tratando de superar el documental que a pesar de contar con algunas películas de calidad se notaba poco cuidado tanto a nivel temático y técnico.

Claramente influidos por los movimientos del cine descolonizador que venía del sur, especialmente por Getino y Solanas, los realizadores colombianos

siguiendo los esquemas de la protesta realizan algunos trabajos que merecen ser destacados: *"Camilo Torres"* de Diego León Giraldo, (1963) *"Carvalho"* de Alberto Mejía (1969) y *"Qué es la Democracia"* de Carlos Álvarez (1971).

El cine argumental influido por los movimientos europeos de los sesenta, y en especial por el neo-realismo, los movimientos cinematográficos del surrealismo y algunas tendencias realistas, inicia una exploración en nuestra sociedad encaminada a ubicar temáticas para ser llevadas a la pantalla. A pesar de la buena voluntad y del tremendo sacrificio de los equipos de realización el resultado, en la mayoría de los casos, es bastante pobre y su influencia en la conformación de nuestro cine escasa. De esta época vale la pena destacar cuatro películas, aunque diferentes formal y temáticamente, a pesar de los años se mantienen como hitos en el desarrollo de nuestra cinematografía: *"Raíces de Piedra"* de José María Arzuaga, (1962), *"Tres Cuentos Colombianos"* de Julio Luzardo y Alberto Mejía (1964), *"El Río de las Tumbas"* de Julio Luzardo (1964) y *"Pasado Meridiano"* de José María Arzuaga (1967).

LA REACCIÓN DE LOS SETENTA

Los años setenta en Colombia podrían señalarse como los de la consolidación de los grandes monopolios de la distribución. La mayor parte de los títulos que llegan al país son producidos por las grandes corporaciones multinacionales del cine o por el monopolio en español del cine mexicano representado por Películas Mexicanas. Nuestras salas se ven repletas de espectadores dispuestos a gozar del melodrama de corte *"campirano"* como lo

señalan los mexicanos o por el contrario, asisten masivamente al cine espectacular, bélico y melodramático producido por los grandes estudios de Hollywood.

Nuestro alto nivel de analfabetismo protege el mal cine en español y la marcada dependencia cultural es el factor esencial para llevar grandes audiencias al cine norteamericano. Sin embargo, durante los últimos años del sesenta y los primeros del setenta surge el movimiento cineclasta y va formando un público mucho más calificado para ver cine; de este movimiento (hoy día el movimiento cine-clubista colombiano alcanza la extraordinaria cifra de 120 organizaciones de este tipo en todo el país) saldrán algunos de los futuros realizadores y muchas personas que en la actualidad trabajan como guionistas o críticos cinematográficos.

Con respecto al documental, nuestro cine abandona el llamado cine de protesta contestario y se preocupa por hacer del documental un material más elaborado, más cinematográfico. El argumental de estos años deja para el país algunas producciones de calidad y, podría decirse, que las películas de esta época marcan el despegue de nuestro cine en términos de cantidad y una que otra producción deja notar un cierto progreso con respecto a la narración y a la manera de encarar el cine como un lenguaje. Pero quizá lo más importante es encontrar la preocupación en algunos realizadores por buscar una expresión que corresponda a nuestros problemas y a nuestras circunstancias.

Entre los grupos preocupados por un nuevo cine que aparecen en esta época se destacan los jóvenes realizadores



"Agarrando pueblo"
de Carlos Mayolo y Luis Ospina
(Colombia).

de la ciudad de Cali, quienes agrupados bajo la trinchera de la revista "*Ojo al Cine*", cuestionan a fondo el quehacer del cinematografista en el país. De todo el colectivo se destaca el desaparecido novelista Andrés Caicedo, principal impulsor de este grupo audaz, contestatario y creativo. Carlos Mayolo y Luis Ospina, por su parte, acometieron desde allí sus primeros intentos por hacer cine. Ellos se empeñan en sacar al cine del primitivismo y la mediocridad en la que había vivido, lo hacen a través de una nueva lectura crítica de las producciones, algunos desplantes, eventos monumentales de cine y una producción que cuestiona la narración y la construcción tradicionales. Arremeten contra el cine folklórico y dogmático que tanto los realizadores nacionalistas como los llamados realizadores "*comprometidos*" venían haciendo.

De otra parte una antropóloga y un fotógrafo se unen para encarar el documental desde la creatividad y la investigación. La cámara de cine, a partir de sus películas, ya no será un simple artefacto para copiar la realidad o para manipularla en beneficio de una tendencia política o de un sector de la sociedad, no será tampoco el instrumento del mal gusto para mostrar un país de campesinos adormecidos, grandes volcanes, bellas flores y una fauna que se recrea bucólicamente a las orillas de los inmensos ríos o de las vastas llanuras. No. La cámara debe denunciar, crear argumentos, producir estética desde lo real, penetrar en la palabra y el movimiento de los protagonistas, contar historias con coherencia y fundamentación. En ello se comprometen.

Los dos grupos cambiarán el rumbo de nuestro cine y echarán las bases para confrontarlo con la realidad, a partir de sus trabajos se hablará en el país de la posibilidad de una dramaturgia cinematográfica. Seguimos la senda de América Latina: el cine en nuestros países debe ser el arte de la identificación y de la defensa de nuestras culturas. De Jorge Silva y Martha Rodríguez vale la pena mencionar sus trabajos documentales "*Chircales*" (1972), "*Campesinos*" (1975) y "*Nuestra voz de Tierra memoria y futuro*" (1983). En cada una de estas películas se nota una marcada preocupación por la temática social-crítica. Estos films muestran la vida de los campesinos, los obreros, las organizaciones populares, en su batalla diaria contra la injusticia, la represión y en su sacrificio por sobrevivir frente a la adversidad. Pero aquí no hay lamentos, el pueblo siempre aparece fuerte y en pie de lucha

hacia la movilización y la protesta por sus derechos y por el mejoramiento de sus niveles de vida. Paralelamente a esta temática los realizadores se preocupan por estructurar una narración y una estética que parta del contenido de la película y que corresponda a una nueva dramaturgia emparentada directamente con el documental cubano, la cinematografía del boliviano Jorge Sanjinés y los principios estéticos de Glauber Rocha.

Mayolo y Ospina ruedan juntos por primera vez en 1971 "*Oiga, Vea*". Documental sobre los juegos Panamericanos realizados en Cali. Pero desde allí se notará su capacidad para la crítica y para satirizar la realidad. En 1975 filmarán "*Asunción*" uno de los cortos más interesantes en toda la historia de nuestra cinematografía. Pero su trabajo más importante se llamará "*Agarrando Pueblo*" de 1978.

El año 1972 marca la aparición del fomento cinematográfico patrocinado por el estado. Se trata de entregar a los realizadores de cortometrajes una parte del precio que paga cada espectador por función y exhibir un cortometraje nacional acompañando una película de largometraje. Esta medida, sana por supuesto, tenía como propósito final crear un instrumento de estímulo a la producción y también propiciar la capacitación tanto de técnicos como de realizadores. Durante los años setentas se producen más de 600 cortometrajes, de dudosa calidad en la mayoría de los casos. Por

**Nuestro alto nivel
de analfabetismo protege
el mal cine en español y la
marcada dependencia cultural
es el factor esencial para
llevar grandes audiencias
al cine norteamericano.**

falta de controles rigurosos el fomento se convierte en el lugar propicio para hacer dinero fácil. Las cifras son escandalosas, hay directores que en menos de 10 años producen hasta 30 cortometrajes, es decir 10 por año. Los temas se dividen así: documentales 422, argumentales 159, animación 11 y sin ubicar 15. Hay para todos los gustos, desde lecciones morales, que representan la mayoría, pasando por cortometrajes sobre filatelia, instituciones militares, reinados de belleza, flores, próceres, toros, propaganda institucional y folklore.

El resultado de todo esto, es el enriquecimiento de algunos realizadores y la pérdida del objetivo inicial en beneficio de ganancias para las distribuidoras quienes compran los cortometrajes a bajos precios y los exhiben durante cinco años. El espectador se acostumbra a ver cortos sin ningún contenido y repetidas veces. Entonces lo que en un momento se pensó como medida para echar las bases a una industria se volvió un rubro más de fabulosas ganancias para los monopolios de la distribución en el país.

EL LARGOMETRAJE 70-80

Vamos que pasó con el largometraje durante la década 70-80. El promedio de largometrajes en Colombia es de cinco por año. Entre ellos las temáticas también son bastantes dispersas. Los hay que tratan historias de vaqueros como "*El Taciturno*" de Jorge Gaitán (1971), hasta intentos de comedia musical como "*Tacones*" de Pascual Guerrero (1981).

Vamos a hablar someramente de algunos largometrajes que, a nuestro juicio, se han destacado, a pesar de los bajos presupuestos, sus irregularidades técnicas y sus problemas de producción y distribución. Aclaremos que los más destacados generalmente no son aquellos de mayor éxito en la taquilla.

"*Campesinos*" de Martha Rodríguez y Jorge Silva (1975). Este film recoge las transformaciones que se operaron en la estructura agraria del país entre los años 71 al 75; es decir el país pasó a ser de producción capitalista en su sector primario de la economía y las relaciones de producción cambiaron, creando con ello un campesino con mayor conciencia.

Durante estos años se dan en las zonas rurales del país grandes movimientos de organización campesina que son el germen de profundas transformaciones en la vida política de los campesinos y que son el germen de la resistencia popular en los sectores agrarios. La película, después de años de investigación, recoge en imágenes los momentos culminantes de estas luchas agrarias por la tierra y por la organización.

"*La Pobre Viejecita*" (1977). Este es el primer largometraje animado que se produce en Colombia. Cuenta una parábola moral, basada en un poema del colombiano Rafael Pombo, este trabajo de tipo experimental abre perspectivas para el trabajo de esta modalidad en nuestra cinematografía. En 1978, Ciro Durán lleva a imágenes la azarosa vida de un grupo de niños de la calle llamados "*Gamines*". El film premiado en



muchos festivales internacionales, crea en Colombia una modalidad cinematográfica que desvirtúa la intención inicial, la cual recibirá el nombre de "*Pornomiseria*"; es decir un tipo de películas ambiguas y descontextualizadas que creen acercarse a la realidad usufructuando la tragedia de las clases más pobres de la población.

"*Canaguaro*" (1981). Dirigida por Dunav Kuzmanich, chileno radicado en Colombia, es uno de los trabajos más importantes de nuestro cine en los últimos años. Colombia ha vivido etapas de profunda guerra civil desde 1948. Esta época negra de nuestra historia se inicia con el asesinato del líder liberal Jorge Eliecer Gaitán, un 9 de abril de 1948-. Su muerte desatará los odios entre los partidos tradicionales (Liberal y Conservador) y Colombia sumida en una oleada siniestra será convertida en un campo de batalla. En la violencia se exterminarán familias completas y las parcelas de los campesinos trabajadores y honrados se verán invadidos por la codicia del terrateniente. Hay quienes afirman que el costo de la violencia fueron 300.000 colombianos. "*Canaguaro*", cuenta la vida de un grupo de guerrilleros liberales de los Llanos de Colombia durante los días del armisticio. La tradición que sufrieron y su posterior ajusticiamiento.

"*La Agonía del Difunto*" (1981) del director Dunav Kuzmanich y basada en una exitosa obra de teatro de Esteban Navajas, cuenta la venganza de los campesinos contra un terrateniente injusto y represor. Narrada con gran precisión es de las pocas películas colombianas en las cuales se nota ritmo, atmósfera y coherencia en la narración dramática.

"*Ayer me echaron del Pueblo*" (1981) de Jorge Gaitán, poco exhibida en Colombia por problemas entre los productores, recoge el contenido de una canción popular y con ella elabora una película plena de vigencia y contenido sobre la realidad de los migrantes de la violencia hacia las grandes ciudades.

"*Pura Sangre*" (1982). Primer largometraje de Luis Ospina. Un film de gran calidad en la composición y en la estructura. Se podría decir que con esta película el largometraje en Colombia adquiere cierta madurez. El tema cuenta una famosa historia de un sádico que asoló a la ciudad de Cali, llamado "*El monstruo de los Mangones*". Ospina recoge lo esencial de la historia y la poetiza en símbolos y en homenajes a sus directores de cine predilectos dándole a la película una gran dimensión estructural.

"*Nuestra voz de tierra memoria y*

futuro" (1982) de Jorge Silva y Martha Rodríguez. La comunidad de Coconuco, situada al Sur del país, guarda en sus tradiciones la profunda y aterradora imagen del demonio. Esta imagen se ha ido transformando y ahora los indígenas creen ver en el terrateniente la figura de la encarnación del mal. Cuentan los indios en el mito de "*La huecada*", como todas las formas de poder adquieren la figura del demonio. Esto es lo narrado por este largometraje documental en el cual se reconstruye la memoria narrativa del símbolo dentro de la comunidad indígena.

"*El Escarabajo*" de Lisandro Duque (1982). Este realizador es uno de los más interesantes del país. Todas sus películas tienen una gran dosis de humor negro y sátira, pero por encima de todo reflejan un gran conocimiento de nuestra idiosincracia y nuestros demonios. *Escarabajo* es la historia de las aspiraciones frustradas de un grupo de jóvenes que desean convertirse en estrellas del ciclismo y el ambiente y las circunstancias los conduce a la muerte.

Ahora vamos a referirnos a la película más lograda de la cinematografía colombiana, ella es:

"*Carne de tu carne*" del director Carlos Mayolo (1983). Este realizador había incursionado con éxito en el largometraje y la película en referencia es su primer largo. Temáticamente se basa en una explosión de varios camiones del ejército cargados de dinamita, que ocurrió en la ciudad de Cali. Este evento despertó la conciencia de la culpa entre la población y se tejó, desde ese preciso momento, una leyenda sobre una maldición que desencadenaría hechos violentos y demoníacos. Mayolo, gran conocedor de esta historia, monta su película sobre estos relatos orales y crea un clima de gran tensión dramática y una atmósfera donde el satanismo y el vampirismo conducen la acción.

"*Cristobal Colón*" de Fernando Laverde (1983). Largometraje de animación que cuenta las vicisitudes del descubridor y su primer viaje a las Indias Occidentales. Película de gran preciosismo en la imagen y buen manejo en la narración. Se podría afirmar que este trabajo significa la presencia de una modalidad en nuestro cine que nunca tuvo tradición.

Finalmente vale la pena destacar:

"*Cóndores no entierran todos los días*" del realizador Francisco Norden (1984). Film premiado en el Canadá y en Biarritz y con buenas críticas en Cannes 84. En términos técnicos es la mejor producción de nuestra cinemato-

grafía, aunque en algunos momentos el excesivo esquematismo y la falta de fuerza en algunas imágenes atentan contra su estructura narrativa. El film narra la vida de un famoso "bandolero" llamado El Cóndor, quien durante la época de la violencia se convirtió en el ajusticiador político más representativo del partido conservador en el Departamento del Valle.

El balance de nuestro largometraje es bastante precario. A pesar del esfuerzo y la buena voluntad, la carencia de recursos y de apoyo ha conspirado contra la posibilidad de un cine nacional. A esto hay que agregar el vicio de copiar esquemas foráneos, tanto a nivel de la producción como de la temática, y la insistencia en orientar el cine hacia el melodrama de baja calidad, la "porno-miseria" o el largometraje de violencia

A pesar del esfuerzo y la buena voluntad, la carencia de recursos y de apoyo ha conspirado contra la posibilidad de un cine nacional.

innecesaria, con lo cual permanecemos anclados en la retórica de la imagen y en incapacidad por hacer un cine que confronte con agudeza nuestros problemas. En este preciso momento el futuro de nuestro cine es incierto, en parte por la poca credibilidad del público frente al cine nacional, reflejado en las taquillas que las películas colombianas hacen frente a los productos foráneos muy bien publicitados por los monopolios de la distribución y, en parte por carecer de canales de distribución alternativos que exhiban el cine colombiano.

EL CINE MARGINAL

En Colombia los formatos de 16 y super 8 han tenido poco desarrollo si los comparamos con lo realizado por países como Brasil, Argentina o Venezuela. Sin embargo, casi en la clandestinidad algunos grupos de jóvenes tratan por todos los medios de hacer un cine que rompa los esquemas tradicionales de nuestro quehacer, casi siempre enfrascados en presentar temáticas comerciales y oportunistas y animadas solamente por la ganancia económica. Estos grupos surgen desde los cineclubes o desde las facultades de Comunicación Social en algunos casos. Nacen también de amantes al cine, revistas es-

pecializadas o de realizadores independientes. Dentro de esta modalidad vale la pena destacar a tres realizadores cuyo cine experimental ha aportado a nuestro cine cierta frescura y cierta innovación. Erwin Goggel ha realizado hasta ahora cortometrajes pero sus películas muestran un director de gran fuerza en la imagen y muy preocupado por el equilibrio entre la narración y el desarrollo estético del film. Francisco Bottia, introduce la mitología y construye formas entre reales y fantásticas en sus filmes con una gran capacidad para la narración y la construcción de ambientes. Jorge Aldana con su película "Pepos" intenta experimentos, con pocos recursos, nuevas formas de narración y nuevas maneras de trabajo con la cámara y explora el mundo de los marginales y los desarraigados con un brillante enjuiciamiento a las formas de autoridad y de poder.

Dentro de este cine marginal no podemos dejar de mencionar los trabajos del colectivo Cine-Mujer. Este grupo de mujeres encabezados por Eulalia Carrizosa vienen trabajando por destacar el papel de la mujer en el proceso del desarrollo de nuestra sociedad y enjuician en forma directa la indiferencia que la sociedad construye frente al papel de la mujer. Dentro de su producción vale la pena destacar un film de gran calidad titulado "Carmen Carrascal". Historia de una mujer trabajadora de gran fortaleza que va narrando su vida desde una mujer sometida hasta alcanzar su autonomía. También se destaca en el cine femenino del país los trabajos de Mady Samper, joven realizadora con un alto nivel en la construcción, acomete el mundo del sueño y la imaginación con películas de hondo contenido emotivo y social.

A MANERA DE CONCLUSION

Nuestro cine tiene problemas similares a los que sufren otros países de América Latina. Carecemos de personal especializado para encarar con calidad el trabajo del largometraje, los guionistas escasean en Colombia, la preparación actuarial es muy débil (la mayoría de los actores de cine vienen de la televisión y sus vicios se translucen en las películas), no hay escuelas de formación cinematográfica. El Instituto para el fomento del cine nacional (FOCINE) burocratizado y con poca claridad de metas y ambigüas políticas de desarrollo, vive las contradicciones propias de las instituciones de nuestros países. Como hecho ilustrativo podemos decir que en el término de dos años siete personas

han ocupado la plaza de director, este evento da la justa medida de sus contradicciones internas. Los realizadores del largometraje no han podido recuperar sus inversiones y deben a Focine millones de pesos. Los circuitos de distribución están en manos de las transnacionales, no hay circuitos de distribución alternativo.

La crítica y la teoría del cine es poca y de calidad cuestionable. En síntesis vivimos la crisis del largometraje y el cortometraje desapareció casi por completo al acabarse los estímulos a la producción y, para hacer más crítico el panorama, en nuestra cartelera abundan los peores productos del cine comercial.

Aunque hemos demostrado evolución en cuanto a lo técnico y temático, debemos hacer ingentes esfuerzos por crear una verdadera infraestructura para la producción, la exhibición y la promoción de nuestras películas. Pero lo más importante es luchar por la realización de un cine que anclado en nuestra realidad sea capaz de llevar al público a los teatros y permitir la dinámica de la realización.

Estamos en la vía de construir nuestra expresión, nos movemos entre la identidad y la dependencia, esta dialéctica marca el presente y es el reto para el futuro. A veces los epítetos que se hacen de nuestro cine no son tan verdaderos como algunos nos lo quieren hacer creer.



GILBERTO BELLO D., colombiano, trabajó como Docente en las Facultades de Comunicación Social de las Universidades Javeriana y Externado de Colombia en Bogotá. Sociólogo y Master en Comunicación y Desarrollo de la Universidad de Stanford. Coeditor de la revista de cine "Arcadia va al Cine" y Columnista Cinematográfico del periódico El Espectador. Dirección: Apartado Aéreo No. 56181 Bogotá 2, Colombia.

Iniciativa privada mexicana y política estatal

JAVIER ARANDA

Aunque la ley específica que no debe haber monopolios, la verdad es otra. En materia cinematográfica la iniciativa privada incide en la política estatal. En México los problemas internos son muy fuertes; uno de ellos es la concepción *nacionalista* de hacer cine para los empresarios, que no es sino la peor producción fílmica del país. El Estado debería apoyar a quienes hacen cine independiente, ya que en gran medida son la imagen de nuestro cine en el extranjero. Estas son las opiniones de Javier Robles, participante de la mesa redonda *Asociaciones de cineastas en América Latina*, de las Jornadas de cine latinoamericano.

Esta malformada visión del quehacer cinematográfico, abundó Javier Robles, es responsable en gran medida de la degradación del gusto de los espectadores, a quienes han acostumbrado a sus películas. Este estancamiento de la corriente más reaccionaria y nefasta del cine propició en 1965 la *explosión* del cine independiente: “entró en contradicción con los intereses privados. A pesar de esto a la izquierda y a los partidos de la oposición no les preocupa el cine crítico; y volviendo al Estado, este permite el bombardeo indiscriminado de películas norteamericanas que nos quitan espacios y son una sangría económica considerable. Debería cobrar un sobre-impuesto a los filmes extranjeros -dijo-. Sin embargo, no queremos que el apoyo estatal es una relación “Dios te lo da, Dios te lo quita”, no pretendemos supe-ditarnos a sus principios. En México estamos divididos -lo vemos claramente con el STIC y, el STPC-; consideremos seriamente que este río revuelto es ganancia de productores”.

En la discusión, en la que estuvo presente Fernando Macotela, director de

Cinematografía de RTC, como parte del público, Bebe Kamin, miembro de la Asociación de Directores Argentinos, y Edgardo Pallero, hablaron de las varias asociaciones de su país reactivadas últimamente con el nuevo gobierno, que en general propugnan por una política nacional cinematográfica y en el caso particular de la asociación a la que pertenece Bebe Kamín se esfuerzan por descubrir los mecanismos para defender los derechos de los directores. Hay una lucha por el reconocimiento del director como autor de la obra, el guionista es

En México los problemas internos son muy fuertes: uno de ellos es la concepción nacionalista de hacer cine para los empresarios, que no es sino la peor producción fílmica del país.

importante, pero en un trabajo cinematográfico, la verdadera autoría corresponde al director”, acotó Kamín.

En su intervención el cineasta boliviano manifestó que en su país no existe una industria cinematográfica y “distaba mucho para que en un futuro pueda consolidarse. Desde la aparición del cine sonoro hemos producido un largometraje en promedio por año. En tales condiciones resulta curioso que en este período de crisis -el peor que hemos pa-

sado-, se esté dando una especie de *boom* cinematográfico, es insólito, tenemos dos largometrajes totalmente terminados y otros tres en proceso”. Agregó que existen unas cien salas en todo el país y que el público representa el 5 por ciento de la población.

Por su parte, Fernando Cámara explicó que la poca fuerza de las asociaciones independientes mexicanas radica en que sus objetivos son inmediatos. “Son grupos sin un plan de acción definido, no son cooperativas reglamentadas, cuyo propósito las más de las veces es la realización de un largometraje”. Pero en la actualidad el resultado de estas producciones han hecho surgir reglas, que se tienen que avalar legalmente. “Esto genera dos cosas importantes: la seguridad en las negociaciones con otros organismos, lo que se cristaliza en una libertad creativa y una comunidad financiera; y trabajar con un sentido de continuidad mayor”, añadió.

En la parte final de la mesa, cuando el público participa interrogando a los ponentes, en un acalorado intercambio de opiniones. Javier Robles señaló que en México la crítica “no cumple siquiera la más elemental función de investigación y observación, desorientando al público, orillándolo con su desinformación a rechazar la labor cinematográfica. Las películas exaltables para ellos son los bodrios gringos. No hay teóricos, no hay críticos del cine en México salvo contadas excepciones”. Una voz del público reforzó lo dicho por Robles: “Estamos ante una crítica colonizada.



Perspectiva actual del cine boliviano

JULIO C. PEÑALOZA BRETEL

"Porque el cine verdadero no es una obra de contestación pura, una pedrada en la vitrina, sino una obra de arte que hace una reflexión sobre la sociedad. Es una cosa más alta, más compleja que simplemente un panfleto" Nelson Carro.

Bolivia es un país sin industria cinematográfica. Desde los inicios del cine boliviano durante el período silente fueron unos cuantos audaces y perseverantes quienes se atrevieron a la difícil tarea de emprender alguna aventura o empresa impulsada por sueños y convicciones que jamás cedieron ante la adversidad.

Es a partir del período revolucionario inaugurado en 1952 que nombres como los de Sanjinés, Soria, Ruiz, Rada emergen para enfrentarse una vez más a cuantos obstáculos se interponen en un camino que quiere ser recorrido no sin el romanticismo de quienes comienzan y lo hacen animados de fe y ansiedad por encontrar vetas temáticas que más tarde irían plasmándose conforme fueron conquistando espacios y adeptos.

Se ha dicho en repetidas ocasiones que Bolivia tiene en su historia cinematográfica más premios que filmes realizados. Esta, que se ha convertido en una especie de carta de presentación de

nuestro cine que en los últimos años se ha paseado por importantes festivales europeos y ha obtenido galardones de indiscutible valor, es en definitiva lo que menos interesa en nuestro contexto.

Ni las menciones, ni la propaganda a todas luces pueden llegar a equipararse con la satisfacción profunda de autores ya consagrados como Jorge Sanjinés y Antonio Eguino de haber recibido el espaldarazo incondicional de su público. La aparición del Grupo Ukamau ("Así es" en aymara) es la que da paso a esa nueva generación de cineastas que comienza a escudriñar con ímpetu el país que Bolivia debe ser, el país de promesas y celebraciones en senderos alejados de un orden hasta ayer esclavizante impuesto a costa de sangre.

Con seis largometrajes y dos cortometrajes ejemplares entre lo más destacado, Jorge Sanjinés es el director boliviano más enraizado en las venas de los sectores obrero y campesino. En el ámbito latinoamericano se halla inscrito junto a figuras prominentes como Tomás Gutiérrez Alea, Julio García Espinoza y Miguel Littin, para citar a unos pocos. Obras capitales dentro la cinematografía latinoamericana como sus primeros largos "*Ukamau*" (1966) y "*Yawar Mallku*" (1969) que se atreven a denunciar y a mostrar la realidad lacerante de la dependencia y la miseria, marcan el inicio de la indagación de la problemática social del país y que posteriormente se consolidará como rasgo preponderante de un cine político de denuncia, conflicto y confrontación de intereses antagónicos.

La forzosa salida de Sanjinés del país durante la dictadura de Hugo Banzer, lo precipitó a una radicalización y lo condujo a plantear una estética de lo popular fundamentada en raíces culturales andinas en su "*Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*" que en los resultados se traduce en una defección formal desligada de matices en "*El enemigo principal*" (1973) realizada en el Perú y en "*Fuera de aquí*" (1977) filmada en el Ecuador. Evidentemente para Sanjinés este criterio carece de validez en cuanto lo que le preocupa es que "*el pueblo haga y diga su propia verdad*" dejando de lado a la crítica de los críticos, a la crítica que —según su opinión— exalta lo individual como manifestación de la cultura dominante, heredera de una escuela que le hace el juego ingenuo al imperialismo.

La última realización de Jorge Sanjinés, el documental "*Banderas del Amanecer*" es la culminación de esa radicalización que cede a lo descriptivo —rayando en lo panfletario— el lugar que en sus obras anteriores correspondía a una didáctica lúcida, un formalismo notable y a un planteamiento de problemas que jamás se subyugó ante especulaciones preciosistas, distractivas de prioridades que no debían dejar de reconocerse.

"*Banderas del Amanecer*" consiguió el último Gran Premio Coral en el Festival de La Habana de 1983 y en esta oportunidad no podemos atenernos a ese indicador algo engañoso, cuando verificamos a la hora de recorrer sus imágenes, que "*Banderas...*" es un collage saturante sobre la necesidad de una de-

fensa enconada de la democracia y las libertades ciudadanas como instancia previa al gran salto hacia el socialismo. Es decir que los noventa y siete minutos del filme bien pudieron haber sido quince o veinte sin que se resintiera la idea básica: el protagonista de la historia que se está haciendo es el pueblo y sólo con él se podrá garantizar la brega cotidiana por alcanzar días mejores.

En fin de cuentas, Jorge Sanjinés es ahora un político cineasta y ya no un cineasta político. La temática que sigue explorando es ahora presentada dentro de un marco-esquema alejado de intereses lingüístico formales que caracterizaron sus primeras producciones. Y es necesario subrayar que no se consideran las acrobacias estilísticas como un fin en sí, menos como un signo de cine "serio" (valgan las comillas), simplemente evocamos con cierta nostalgia ese admirable equilibrio entre contenido y ordenación narrativa que nuestro talentoso autor parece haber olvidado, por lo menos momentáneamente.

Si Sanjinés optó por salir del país durante el septenio banzerista, Antonio Eguino prefirió permanecer en él, a riesgo de autolimitarse por restricciones políticas obvias. Eguino fue el director de fotografía de "El Co-

Se ha dicho en repetidas ocasiones que Bolivia tiene en su historia cinematográfica más premios que filmes realizados.

raje del Pueblo" (1971), filme internacionalmente resonante dirigido por Jorge Sanjinés. Fue en verdad la primera tentativa seria de algo muy parecido al cine—verdad en la que se apeló a la alter-nancia del testimonio de protagonistas reales con acciones cruentas ficcionadas en la llamada "Masacre de San Juan" producida en un importante centro minero durante el gobierno del Gral. René Barrientos (1967). Es inmediatamente después que Ukamau se divide en Grupo Ukamau a la cabeza de Sanjinés y Productora Ukamau bajo responsabilidad de Eguino y todos quienes deciden no salir de Bolivia.

Antonio Eguino ha realizado tres largometrajes: "Pueblo Chico" (1974), "Chuquigato" (1977) y su polémica reconstrucción-tesis histórica de la guerra del Pacífico, "Amargo Mar" estrenada

durante 1984. "Pueblo Chico" es la austera y sencilla vida de un joven maestro de escuela que se estrella contra los prejuicios sociales y raciales; "Chuquigato" se refiere a las diversas caras sociales de la ciudad de La Paz mostradas con cierto refreno por la situación política imperante, pero con indiscutible habilidad narrativa y "Amargo Mar" es el filme escándalo que puso en guardia a historiadores "oficiales" que replicaron al discurso "revisionista" que reivindica a los inculpadados de ayer (el Presidente Daza y su gobierno) y condena a los representantes de la oligarquía minera que—según el filme— fueron los responsables directos de la tragedia que llevó a Bolivia a la pérdida de su costa marítima y sus ricos territorios de guano y salitre.

En el cine de Eguino hay una inclinación hacia un cine comercial posible en cuanto no clude una tematicidad referida a la realidad compleja. Los éxitos obtenidos por sus filmes se deben, según criterio de este cronista, a dos factores básicos: el sentido de oportunidad para tocar ciertos aspectos y la clara pre-determinación de receptores-clase media que son quienes, según los casos, consumen o ven cine en Bolivia. Al margen de "Basta" (1970), un cortometraje encendido contra los expoliadores de recursos naturales (las transnacionales),





CURSOS Y

ACTIVIDADES FECHA LUGAR DURACION DIRIGIDO PARA

CURSOS

OPERADORES DE AUDIO	Enc. 7/25	Quito/Ecuador	3 sem.	Técnicos de sonido de emis. Latin.
ELABORACION DE PROGRAMAS DE ESTUDIO	Enc. 14/18	Quito/Ecuador	1 sem.	Facultades de com. Quito/Gql.
EVALUACION SOBRE COMUNICACION POPULAR	Ene. 14/25	Latacunga/Ecuador	2 sem.	Promotores comunitarios
PRODUCCION DE PROGRAMAS DE RADIO	Ene. 14/25	Guayaquil/Ecuador	2 sem.	Estudiantes Univ. Guayaquil
NOTICIEROS RADIOFONICOS	Feb. /4/8	Quito/Ecuador	1 sem.	Periodistas
PRODUCCION DE PROGRAMAS RADIOFONICOS	Feb.4 Ab.12	Quito/Ecuador	10 sem.	Productores de emis. educativas Latinoamericanas
NOTICIEROS RADIOFONICOS	Marz. 4/9	Guayaquil/Ecuador	1 sem.	Periodistas
RADIOREVISTA INFORMATIVA	Marz. 11/16	Ambato/Ecuador	1 sem.	Periodistas
MICROCOMPUTADORA EN EDUCACION	Marz. 11/16	Quito/Ecuador	1 sem.	CIESPAL y educadores
TECNICAS DE COMUNIC. PARTICIPATIVA	Abr. 1/26	Costa Rica	4 sem.	Productores de emis. culturales
SISTEMAS DE EDUCAC. A DISTANCIA	May. 6/31	Quito/Ecuador	4 sem.	Ministerio de Educación
PRODUC. DE PROGRAMAS INFANTILES	May. 20 Jun.14	Quito/Ecuador	4 sem.	Productores Latinoamericanos de programas infantiles
LOCUCION RADIOFONICA	Jun. 17/Jul.5	Quito/Ecuador	4 sem.	Locutores de radio de Latinoam.
PERIODISMO DEPORTIVO RADIAL	Jun. 17/21	Quito/Ecuador	1 sem.	Cronistas deportivos del país.
NOTICIEROS RADIOFONICOS	Jun. 24/28	Cuenca/Ecuador	1 sem.	Periodistas
PRODUC. PROGRAMAS DE RADIO	Jun. 24 Sep.13	Quito/Ecuador	12 sem.	Facultades de com. de Latinoam.
ESPECIALIZACION EN RADIODRAMAS	Jun. 24 Jul.19	Brasil	4 sem.	Profesores de universidades
CONTABILIDAD PARA EMISORAS (MOD. 1)	Jul. 8/21	Quito/Ecuador	2 sem.	Administradores de emisoras
NOTICIEROS RADIOFONICOS	Ago.26/30	Quito/Ecuador	1 sem.	Periodistas
NOTICIERO RADIOFONICO	Sep. 2/6	Quito/Ecuador	1 sem.	Periodistas
TECNICAS DE PRODUC. RADIOFONICA	Oct. 14/25	Quito/Ecuador	2 sem.	Estudiantes Univ. Central
CONTABILIDAD PARA EMISORAS (MOD. 2)	Oct. 14/25	Quito/Ecuador	2 sem.	Administradores de emisoras
INVESTIGACION Y PLANIFICACION EN PROYECTOS DE COMUNICACION	Oct. 14Nov.15	Quito/Ecuador	5 sem.	Prof. universitarios y personal de proyectos.
ASISTENCIA GERENCIAL	Nov. 4/29	Quito/Ecuador	4 sem.	Administradores de emisoras
ESPECIALIZACION EN RADIODRAMAS	Nov. 4Dic.6	Argentina	5 sem.	Profesores de radiodifusión
3 CURSOS SOBRE COMUNIC. POPULAR	Por determinar	Quito/Ecuador	3 sem.c/u.	Comunicadores populares

TALLERES

GERENCIA DE EMISORAS	Ene. 9/11	Quito/Ecuador	3 días	Administradores de emisoras
CONTABILIDAD PARA EMISORAS	Ene. 21 Feb. 2	Costa Rica	2 sem.	Administradores de emis. educativas y culturales.
COMUNICACION Y CULTURA	Feb. 4/8	Quito/Ecuador	1 sem.	Subsecretaría de cultura

SEMINARIOS

1985

ACTIVIDADES	FECHA	LUGAR	DURACION	DIRIGIDO PARA
GERENCIA DE EMISORAS	Mar. 9/11	Por determinar	3 días	Administradores de emisoras
VIDEOS PARA LA EDUCACION	Abr. 8/12	Quito/Ecuador	1 sem.	CIESPAL/productores y educad.
ANALISIS DE MENSAJES	Abr. 22/26	Quito/Ecuador	1 sem.	Educadores Ministerio de Educac.
PROGRAMACION RADIOFONICA	May. 13/17	Quito/Ecuador	1 sem.	Programadores de emisoras ecuatorianas
INVESTIGACION Y PLANIF. PARTICIPATIVA	May. 20/24	Cuernavaca/México	1 sem.	Comunicadores rurales
PROGRAMACION RADIOFONICA	Jun. 3/7	Quito/Ecuador	1 sem.	Programadores Emis. Latinoam.
DIAGNOSTICO COMUNICACIONAL	Jun. 24/28	Rep. Dominicana	1 sem.	Escuela de comunicación
DISEÑO DE PERIODICOS	Jul.29 ago. 9	Quito/Ecuador	2 sem.	Diseñadores/periodistas
PERIODISMO ECONOMICO	Ago. 5/9	Quito/Ecuador	1 sem.	Periodistas
COMUNICACION Y ENSEÑANZA	Ago. 19/23	Córdoba/Argent.	1 sem.	Ministerio de Educación
INVESTIGACION Y PLANIFICACION PARTICIPATIVA	Ago. 26/30	Sur de Chile	1 sem.	Promotores comunitarios
MANTENIMIENTO DE EQUIPOS DE RADIODIFUSION	Nov. 4/22	Quito/Ecuador	3 sem.	Técnicos de emisoras

ASESORIAS

SISTEMAS DE CONTABILIDAD PARA EMISORAS	Feb. 3/26	Honduras/Guatemala/Rep.Domic.	3 sem.	Administradores de emis. educt. y culturales
DESARROLLO CURRICULAR POSTGRADO	May. 27/30	México/México	1 sem.	Profesores universitarios
PLANIFICACION CURRICULAR	Jul. 1-3	Rep. Dominicana	1 sem.	Profesores universitarios
INSTITUTO FORMACION PERIODISTAS	Ago. 19/22	Santiago/Chile	1 sem.	Colegio de periodistas de Chile
COMUNICACION COMUNITARIA	Sept.16/20	BariLoche/Argent.	1 sem.	Promotores comunitarios

SEMINARIOS INTERNACIONALES

PROGRAMAS INFANTILES	Marzo	Quito/Ecuador	1 sem.	Productores de progr. infantiles
COMUNICACION E INTEGRACION	Jul.22/26	Quito/Ecuador	1 sem.	Periodistas
COMUNICACION Y EDUCACION	Nov. 25/29	Quito/Ecuador	1 sem.	Educadores latinoamericanos

Eguino parece todavía navegar por aguas de irresolución ideológica aun cuando se advierte su progresiva maduración en el manejo de lenguaje, una fotografía limpia, personal y no siempre beneficiada por las limitaciones materiales encontradas con frecuencia.

Sanjinés y Eguino son lo más visible en los últimos años de historia de nuestro cine, sin olvidar al documentalista Jorge Ruiz de quien son cualidades, una elevada sensibilidad para manipular su herramienta descubridora y un singular sentido de lo poético. Su película *"Vuelve Sebastiana"* (1953) sobre la cultura chipaya, una cultura en peligro de extinción, es la certificación de uno de los aportes claves del cine en nuestro país.

Luego de este breve bosquejo de lo que ha venido sucediendo con el cine boliviano en las últimas décadas, considero imprescindible ensayar algunas consideraciones respecto de sus posibilidades en un futuro inmediato.

Parece que el apaciguamiento de ciertos temperamentos ofuscados y el retorno a la serenidad posibilitarán la autocritica ineludible de quienes se han declarado comprometidos con las urgencias de esta sociedad. Fue en base de esa premisa que se hizo hasta hoy el mejor cine boliviano. Es ese cine de urgencia, de estado de emergencia, de desazón generalizada ante las irrefutables pruebas experienciales que nos dicen que en

Sanjinés y Eguino son lo más visible en los últimos años de historia de nuestro cine.

el momento menos pensado corremos el riesgo de volver a transitar bajo el imperio del toque de queda que con su amenaza de violencia, pretende anular la creatividad y amordaza las voces de quienes insisten en una ruta del despertar y la concientización en el sentido más horizontal de la palabra.

Pero que no se vaya a creer que el uso rebuscado de algunos pintoresquismos argumentales va a conducirnos a un

mejoramiento súbito, suscitado como parte de encantamiento. Como bien dijo en alguna oportunidad Pedro Susz, Director de la Cinemateca Boliviana, *"la última producción boliviana es la de unos sanjinesitos que se dedican a hacer cine de 'aparapitas' sin atreverse a op-*

"Banderas al Amanecer" es un collage saturante sobre la necesidad de defender la democracia.

tar por el trabajo de búsqueda y creación personales que enriquezca nuestro panorama". Esto, dicho en otras palabras, significa que la responsabilidad social ha sido confundida con la conmisericordia y la claridad de criterios sobre lo que verdaderamente comprende nuestras características económicas, sociales y políticas ha sido arrasada por la moda demagógica que se enterca en el autoconvencimiento de que hacer cine *"comprometido"* es sólo imprimir en imágenes impercederas a cuantos obreros, campesinos y sectores marginados urbanos se tropiecen en el camino de cualquier andante con una super-8 en mano.

Tampoco es ese cine *"experimental"* (en la jerga el cine de rayazos) el que mejor se aproximará a todos quienes esperan *"verse"* en la pantalla, así como reconocerse ciudadanos ligados a un proyecto de lucha colectiva o por lo menos, llenar los vacíos no cubiertos por los pocos quijotes que están esperando el momento propicio para decir su palabra.

Obviamente la mayor de las barreras es la económica, los riesgos de perder son cada vez más grandes y entonces la cuesta arriba se hace más vertical, porque en el otro sentido, talento y constancia es lo que menos se puede extrañar y una delimitación de qué y cómo hacer con el cine nacional es la etapa en la que de una u otra manera todos nos hallamos embarcados. Este paréntesis, este respiro para ordenar es lo mínimo que se les puede conceder a nuestros autores, para reiniciar su itinerario.

Lo importante es esencialmente no caer en las redes de la ambigüedad y ser inteligible para mostrar siempre y cuando se provoque el examen y el reconocimiento en/y de los espacios en que nace la creación. Así como Sergio Renán hace cinematográfica la mirada de Benedetti sobre la clase media latinoamericana en *"Gracias por el fuego"*, así como Nelson Pereira Dos Santos entremezcla con verdadera maestría las raíces y los efectos desencadenados sobre la cultura popular en el Brasil con su *"Tienda de los Milagros"*, o así como Tomás Gutiérrez Alea escruta el rostro y las vísceras del pequeño burgués en el apogeo de la Revolución Cubana en sus *"Memorias del subdesarrollo"*, así también encontramos ejemplos memorables ya citados en la historia de nuestro cine, una historia que avanza a paso lento, esperanzada de ser identificable como promotora de irritaciones, decisiones inacabables y sobre todo conminada a fundir arte y discurso al servicio de lo acuciante que es hoy, preservar nuestras formas culturales substanciales.



JULIO C. PEÑALOZA BRETTEL, boliviano, crítico de cine y colaborador del matutino *"Presencia"* de La Paz, ex-miembro de la Oficina Católica Internacional de Ciné de La Paz. Dirección: Universidad Católica Boliviana, Cajón Postal 4805, La Paz, Bolivia.

Filmes nacionales, éxito de taquilla en Brasil

PATRICIA VEGA

Antonio Urano, jefe del departamento del mercado latinoamericano de la compañía estatal Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes, S.A.), dijo que en el caso de la cinematografía brasileña "hemos tenido la oportunidad de verificar que sí existe un público para nuestro cine. Lo que hay que hacer es un esfuerzo para lograr la integración de las diversas cinematografías de la región para romper con la dominación de cinematografías muy fuertes como la norteamericana; esto se lograría mediante la creación de condiciones preferenciales en el mercado de cada una de nuestras cinematografías".

¿Cine latinoamericano para un público, y un público para el cine latinoamericano? fue el título de la mesa redonda en

la que participaron León Hirszman y Antonio Urano (Brasil), Manuel Martínez Carril (Uruguay), Rodolfo Alegría (Nicaragua), Jorge Fons (México) y Antonio Eguino (Bolivia).

En el caso de Brasil, existe una ley que indica que todas las salas cinematográficas (desde la más elegante hasta la más modesta) tienen la obligación de exhibir cine brasileño 140 días al año, hay que tomar en cuenta que toda la exhibición está en manos de la iniciativa privada y, aún así, esta ley se cumple; otra medida es la fiscalización, asociada al control de taquilla que hace Embrafilme; todos los exhibidores tienen que comprar los boletos a esta empresa, así tenemos un riguroso control del rendimiento que cada

película exhibida produce; cada película extranjera paga un impuesto fijo al Estado y finalmente, tanto las películas nacionales como extranjeras pagan un impuesto para su clasificación llamada "tasa de censura".

"En un principio -continúa Urano- este tipo de medidas no fueron muy bien aceptadas, había el clásico prejuicio hacia el propio cine brasileño, pero son los elementos que, nos han ayudado a fortalecer nuestro cine. De una manera faláz se afirma que no existe público para el cine latinoamericano, pero ¿cómo se va a saber si nunca se exhibe?. Actualmente, hemos logrado que en Brasil las películas nacionales sean un éxito en taquilla".

Urano, asimismo, señala que una táctica que le ha funcionado al cine brasileño para ampliar su mercado ha sido participar en la mayoría de los festivales internacionales; de esta manera, "cuando alguna de nuestras películas gana un reconocimiento se facilita su posterior comercialización".

Finalmente, Antonio Urano dijo que Embrafilme es la empresa cinematográfica estatal que coproduce los filmes nacionales; adelanta gastos de distribución, lo cual permite sacar las copias y la publicidad y, una vez exhibida la película, se descuentan los gastos efectuados de sus ganancias. "Este es otro de los mecanismos que hemos encontrado para apoyar a nuestro cine que actualmente cuenta con un promedio de 80 producciones por año".



De como aprender amar y odiar al cine venezolano

RODOLFO IZAGUIRRE

En cierto modo, y para decirlo explícitamente, la peripecia del cine venezolano y sus sucesivas fases conflictivas -desde el momento en que Manuel Trujillo Durán, en Maracaibo, proyectó dos películas suyas en el vitascopio adquirido a Edison en 1897- han sido más o menos las mismas que personalmente hemos vivido con agónico padecimiento durante estos treinta largos años dedicados al cine y a la pasión del cine.

Cuando era muy muchacho, sostenía que el cine era un arte, sin admitir réplica alguna! Una segunda etapa me encontró proclamando que el cine era, decididamente, un arte pero admitiendo, casi a regañadientes, que también era una industria. Una tercera fase de la agonía me oyó exclamar que el cine era una industria aunque me apresuraba a aclarar que también era un arte!, acaso para evitar posibles malentendidos. En otra fase de este proceso de penosas crisis se me escuchó decir, conciliatorio, que el cine era una industria cultural. . .

Hoy, en la actual etapa del proceso del cine venezolano, digo llana y simplemente que el cine es una industria.

El hecho mismo de concebir, producir, realizar y difundir una película, cualquiera que sea su formato, metraje o contenido documental o de ficción, es un hecho cultural. El problema reside en que hay que hacer primero la película y ya sabemos lo que esto significa: organización de un equipo humano y técnico; tiempo, inversiones financieras y la facultad de encontrar y devolver dinero prestado y obtener de él, incluso, bene-

ficios personales y posibilidades de reciclar las ganancias producidas por el film para iniciar un nuevo rodaje.

En Venezuela y, en general, en toda América Latina, esta espantosa dicotomía; esta especie de animal bifronte que es el cine: monstruosa criatura que galantea al arte al mismo tiempo que se deja seducir desvergonzadamente por el dinero, ha contribuido en parte a frenar el desarrollo industrial de nuestras cinematografías. Se discute todavía mucho sobre si es o no arte este cine que intentamos hacer con desesperación y en medio de circunstancias por lo demás precarias. Para resolver en cierta manera este debate excesivamente prolongado, el cine debe alcanzar niveles industriales. Al igual que la literatura, para Sartre, el cine comienza sólo a partir del momento en que la película está realizada. Entonces sabremos si aquel libro que antes no era otra cosa que un montón de páginas blancas con líneas negras, merecerá o no el codiciado Premio Nobel; si esta película es una obra de arte, un excelente entretenimiento; un buen o mal espectáculo; una buena o mala película.

Hacer una película significa una dinámica económica, disponer de infraestructuras de producción, distribución y exhibición: una base de sustentación industrial.

EL FONDO DE FOMENTO CINEMATOGRAFICO

Octubre de 1981 significa una fecha importante para el cine venezolano porque ella marca la creación del Fondo de Fomento Cinematográfico, una Asociación civil en cuya compo-

sición aparecen todos los organismos, gremios, instituciones y asociaciones tanto del sector público como del privado que, de una u otra manera, tienen que ver con la actividad cinematográfica en su doble carácter cultural e industrial. El hecho es relevante por cuanto la constitución del Fondo marca también el final de una larga etapa anterior pre-industrial, pre-capitalista, artesanal, para iniciar el camino hacia la afirmación y consolidación de la Industria Cinematográfica en el país. En este sentido, los objetivos del Fondo son los de estimular y garantizar la producción filmica concediendo para ello créditos de financiamiento para la producción, realización y terminación de obras de largo y cortometraje. Al mismo tiempo, otorga fianzas, avales a los productores e incentivos al producto nacional ya exhibidos y contribuye a la promoción de las películas dentro y fuera del país. Premia la calidad de los films, financia la elaboración de los guiones cinematográficos y contribuye económicamente con los organismos que desarrollan actividades de fomento, investigación, docencia, conservación, archivo y difusión de la obra cinematográfica. Esto revela que el Fondo no solo asume al cine como factor económico sino que permanece atento a la vertiente cultural que el propio cine conlleva, desarrollando los cine clubes y salas de arte y ensayo y contempla igualmente la protección social al autor y trabajador cinematográfico.

Una nueva etapa se abre para la cinematografía venezolana. . . !!

LOS INICIOS

El cine venezolano es tan viejo como el propio cine ya que se inicia o nace en fecha sorprendentemente temprana cuando en Maracaibo, en enero de 1897, a trece meses apenas de la célebre proyección de los Lumiere, en París, un venezolano llamado Manuel Trujillo Durán, proyectó en el Teatro Baralt dos películas realizadas por él: **Muchachos bañándose en la Laguna de Maracaibo** y **Especialistas sacando muebles en el Gran Hotel Europa**, utilizando el segundo Vitascopio adquirido meses antes en Nueva York a su inventor Thomas Alva Edison.

Sin embargo habrá que esperar ochenta años para que el cine venezolano comience a transitar por esta nueva vía que lo llevará a niveles menos artesanales y más industriales. Con todo, han sido numerosas las obras producidas a lo largo de esta etapa inicial. La primera película de largometraje se llamó **La Dama de las Cayenas** (una parodia evidentemente de **La Dama de las Camelias**). Esto fue en 1913. El primer film sonoro fue un cortometraje titulado **Taboga**, 1937, y un año más tarde surge **El Rompimiento**, primer film sonoro de largometraje.

Por lo general, aquellas películas iniciales (perdidas muchas de ellas en incendios o por culpa de la negligencia y desidia) se apoyaban en temas de carácter folklórico muy patriotero y trompson, de amarillo -azul-y- oro del pabellón tricolor (**Alma Llanera**; **Venezuela También Canta**, **Joropo**, **Romance Arague-**

ño) o de carácter melodramático sensible y lacrimoso (**Pobre Hija Mía**, **El Relicario de la Abuelita**) o de presunto humor fundamentado en el actor cómico de turno bien sea en la radio, entonces, o en la televisión ahora. Se trataba de producciones esporádicas, sin continuidad y muchas de ellas realizadas en forma empírica. Era más teatro filmado que el ejercicio de un lenguaje filmico propio y específico.

La década del setenta marcará un cambio significativo y como resultado del empeño y tenacidad de los propios cineastas comenzará a producirse un interés por parte del Estado -hasta el momento detenido en una actitud decimonónica hacia la cultura- en contribuir al desarrollo de la cinematografía. No solo se realizan cerca de sesenta largometrajes entre los años 77 al 80 sino que muchas de aquellas películas obtienen premios y menciones en Festivales Internacionales. Este impulso conocido como el "boom" del cine venezolano permitió, además, la constitución de los organismos gremiales. Se crea la Asociación Nacional de Autores Cinematográficos (ANAC), la Federación Venezolana de Centros Culturales Cinematográficos (FEVEC); la Asociación Venezolana de Críticos Cinematográficos (AVCC) y la Cámara Venezolana de Productores de Largometraje (CAVEPROL). Estas agrupaciones, así como la Asociación Venezolana de Distribuidores de Películas; la Asociación Venezolana de Exhibidores de Películas; la Cámara Venezolana de la Industria Cinematográfica;

el Consejo Nacional de la Cultura (CONAC), el Ministerio de Estado para la Cultura; el Ministerio de Fomento y el de Información y Turismo; la Cancillería y el Sindicato de Trabajadores del Cine son los organismos que integran y componen el mencionado Fondo de Fomento Cinematográfico (FONCINE).

El cine venezolano entra a su fase industrial !.

El cine venezolano busca un país pero los espectadores buscan un cine que les permita compartir ese país, conocerlo, encontrar en él mecanismos de la propia vida.

LAS PELICULAS

Del "boom" de aquellos cruciales años setenta habrán de quedar para el cine en Venezuela nombres como los de Mauricio Walerstein cuyo film **Cuando quiero llorar no lloro** logró abrir una brecha en el entonces impenetrable muro de la exhibición, en 1973. (De Walerstein son también **la Crónica de un subversivo latinoamericano**, 1975, **La Empresa perdona un momento de locura**, 1978); de Alfredo Anzola (**Se solicita muchacha de buena presencia y motorizado con moto propia**, 1977; **Manuel**, 1979, sobre un sacerdote que en-



"Bolívar, sinfonía tropical"
de Diego Risquez (Venezuela).

cuentra en el amor y el sexo el sentido de su vida y de su ministerio); de Román Chalbaud (*Sagrado y Obsceno*, 1976, *El Pez que Fuma*, 1977, considerada como una de las obras más logradas del cine venezolano; *Carmen la que contaba 16 años*, 1978, y *El Rebaño de los Angeles*, 1978); de Clemente de la Cerda (*Soy un Delincuente*, 1976, *El Crimen del Penalista*, 1979); de Giancarlo Carrer, Alfredo Lugo, Luis Armando Roche, Manuel de Pedro, Iván Feo; Antonio Llerandi; Thaelman Urguelles, Carlos Rebolledo. Tres films particularmente importantes destacan entre el grupo: *El Pez que Fuma*; *Alias el Rey del Joropo*, de Rebolledo—Urguelles y *País Portátil*, de Feo—Llerandi, ésta última sobre la novela homónima de Adriano González León.

LOS AÑOS OCHENTA

La producción cinematográfica, con el apoyo del Fondo de Fomento continúa, no obstante la crisis financiera que sufre el país y que por razones de dependencia a una tecnología que el país no produce, ha encarecido los costos de producción de los films desde un techo conservadoramente calculado de un millón doscientos mil bolívares, para una producción bien discreta, hasta los tres millones y medio de bolívares para la producción de un film igualmente barato.

Una de las obras maduras de este período es *La Boda*, de Thaelman Ur-

No existe en el cine venezolano una tradición cultural.

guelles, 1982, sobre treinta años de vida sindical venezolana. Otros films de extraordinario éxito de taquilla son *Cangrejo I* y *Cangrejo II*, de Román Chalbaud; posiblemente uno de los directores venezolanos de mayor obra junto a Clemente de la Cerda, autor de *Retén de Catia*. *La Casa del Agua*, opera prima de Jacobo Penzo; *Domingo de Resurrección* y *Homicidio Culposo*, de César Bolívar; *Ledezma*, el *Caso Mamera*, de Luis Correa, film prohibido por decisión de tribunales a pesar de constituir un extraordinario testimonio de la situación penitenciaria del país.

El reciente Festival del Cine Nacional, en su Tercera edición, asistió a la revelación de *Diles que no me maten*, de Freddy Siso, *Operación Chocolate*, films para la infancia y la juventud, de José Alcalde y *Por los Caminos Verdes*, de Marilda Vera entre muchos otros films.

EL JUEGO PIRANDELLIANO

El cine venezolano busca un país pero los espectadores buscan un cine que les permita compartir ese país, conocerlo, encontrar en él los mecanismos de la propia vida. El espectador puede preguntarse si Clemente de la Cerda, Román Chalbaud o Alfredo Lugo buscan en verdad al espectador o si sólo buscan un país. Es como un juego pirandelliano: el espectador busca a un autor que lo revele. Podría pensarse que el documental (cuyo desarrollo es notable en el país) es una vía para establecer una mejor comunicación con el espectador pero sus dificultades de exhibición comerciales atentan contra esta sana intención. Ocurre a veces que el documental es más subjetivo que la propia película de ficción. Cineastas como Joaquín Cortés (*El Domador*), Manuel de Pedro (*Iniciación de un Shamán*) o Carlos Azpúrua (*Yo Hablo a Caracas*) son más autorales que el propio Chalbaud en la ficción. Los personajes de algunos documentales venezolanos quedan transformados en cine, se convierten en personajes cinematográficos. En todo caso, el cine ha visto al país, pero la visión ha sido superficial, amanerada, distorsionada y el país, en fin de cuentas, es mucho más dinámico, rico, avanzado y de vanguardia que el propio cine que trata de encontrarlo. Las prostitutas y jóvenes delincuentes que tanto aparecen en las películas venezolanas son, en la vida real, mucho más irreverentes que los que vemos en el cine. Son más audaces sus representaciones fílmicas. Son seres mucho más vivos que sus propias ficciones.

DEL AMOR Y DEL ODI: GUTTENBERG Y LUMIERE

El cine venezolano es un hecho irreversible! Va afirmándose en su proceso industrial, va conquistando al espectador y ganando nuevos espacios en los mercados internacionales. Amamos la pasión que ha habido en este difícil proceso de más de ochenta años; admiramos la lucha permanente de nuestros cineastas y los magníficos resultados.

Sin embargo todavía persisten muchos problemas y carencias. No existe en el cine venezolano una tradición cul-

tural. Digamos: un técnico como Storaro es, al mismo tiempo, un pintor; el cine polaco arrastra consigo toda la tradición plástica de ese país. En Venezuela la preocupación por la luz que tuvo Armando Reverón enfrentado a la luz blanca del Mar Caribe no ha encontrado todavía una respuesta equivalente en el cine como elemento que debe integrarse

La mujer aún no es sujeto sino objeto del cine venezolano.

al proceso de elaboración de la imagen. Sobre el cine venezolano comienzan a pesar también los otros medios. La televisión pesa ahora mucho más que antes. Películas como *Cangrejo*, *Adios Miami* (Antonio Llerandi), evidencian esta carga. No sabemos si para bien o para mal. La literatura pesa siempre (y mucho!) en el cine venezolano y en buena parte del cine latinoamericano: diálogos falsos, maniqueos, literarios. La concepción misma de muchas películas en Venezuela o en Colombia o en Ecuador tiene que ver más con Gutenberg que con Lumiere: más con la palabra impresa que con la imagen en movimiento; más con la cultura conceptual heredada de la imprenta que con la cultura visual que heredamos del cinematógrafo.

Tampoco hay amor y poesía en el cine venezolano. No hay sexo y cuando lo hay es como elemento moralizador y escabroso. Torpe. La mujer aún no es sujeto sino objeto del cine venezolano. Una de las razones para no amarlo es su mojigatería y ausencia de erotismo.

El cine venezolano habla mucho; es obvio, se reitera; por limitaciones de producción debe decir con palabras lo que pudo haber expresado con meras imágenes. El dinamismo de un plano y su potencialidad expresiva, significativa y comunicadora no ha sido comprendido suficientemente por los venezolanos. El discurso más que fílmico es verbal; disperso, a veces. Recrea al país, es cierto, se asoma a su cultura y se inquieta por su dinámica social; pero ha sido hasta ahora un esfuerzo disperso. El cine venezolano solo atisba, anota, toma apuntes a partir de los cuales se podrá luego hacer una gran película!

Los países tienen sus propios contenidos nacionales y son éstos los que deben reflejarse en imágenes en movimien-

to. Para poder expresar los contenidos propios venezolanos (que no son los mismos de Colombia o Ecuador y mucho menos de la Italia de Antonioni o la Suecia de Bergman o la Norteamericana de Kubrick) el cineasta no podrá tomar en préstamo (como suele ocurrir) el lenguaje a los citados Maestros porque ello contribuiría a la factura de un producto híbrido, mediatizado, postizo y afirmaría todavía más la relación de dependencia cultural a la que el país se ha visto sometido durante siglos de pareja dominación económica. El cineasta tendrá que reinventar, incluso, un lenguaje fílmico y nuevas maneras de producción que le permitan expresar sus propios contenidos nacionales e individuales.

Este es el reto que, cada uno a su manera, han asumido los cineastas venezolanos. . . !

EL CONVENIO LUIS BUÑUEL

El proceso que se está cumpliendo en Venezuela podría ser estimulante para otras cinematografías que en América Latina buscan su propio camino. Las experiencias más recientes han contribuido a que el cineasta venezolano comprenda y asuma la complejidad industrial del cine; a convertirse él mismo en su propia empresa atendiendo y manejando mejor la organización de su producción con criterios más sólidos, cautelosos y eficaces. Los guiones tienden a precisar historias plausibles y coherentes y la gran mayoría de ellos observan con mirada crítica la vida del país.

El proceso venezolano ha obligado al cine a buscar nuevos mercados ya que el nacional es insuficiente.

En este sentido se vislumbra una extraordinaria posibilidad de Integración Cinematográfica Iberoamericana cuyos brotes afloraron en un Primer Encuentro sobre la Comercialización de las películas de habla española y portuguesa realizado en Brasilia en julio del 77 con la participación de Angola, Argentina, Brasil, Colombia, España, México, Perú,

Portugal, Uruguay y Venezuela. Allí se convino en la posibilidad de un Mercado Común para la distribución y exhibición de las producciones cinematográficas. Fue una reunión histórica (también lo fue, en menor medida, el Encuentro de Cine de los Países Andinos que auspició y celebró Ulises Estrella en la Casa de la Cultura Benjamín Carrión por aquellos años).

Este proyecto de Integración, en reconocimiento a la obra del realizador iberoamericano y como homenaje a su memoria, lleva el nombre de Convenio Luis Buñuel.

El proyecto constituye uno de los instantes más maduros de todo el proceso cinematográfico latinoamericano ya que busca asegurar no solo el desarrollo de las cinematografías nacionales y su integración iberoamericana sino que, al mismo tiempo, procura la *"participación consciente del universo humano del cine, la televisión y otros medios audiovisuales así como la identidad con los más altos intereses del pueblo-actor y beneficiario de todo desarrollo integral"*

Los objetivos son muchos: *"fomentar el conocimiento mutuo, la fraternidad y la circulación de personas y bienes culturales cinematográficos"* analizando las políticas cinematográficas de los países, encarando los problemas de producción, distribución y exhibición, protegiendo el producto fílmico iberoamericano, ampliando el mercado para las obras de cada uno de los países mediante la conformación de un Mercado Común Cinematográfico Iberoamericano". Todo ello, de primer momento, parece utópico toda vez que hay que unificar criterios sobre el reconocimiento de multinacionalidad a las películas producidas por los países signatarios; cuotas de pantalla, tratamiento fiscal, aduanero, comercial similar al de las películas nacionales en cada país. Hay que estudiar la creación de una Comercializadora multinacional y períodos de exhibición obligatoria reservados a las películas producidas por los países y, desde luego,

habrá que estudiar las condiciones de equilibrio y reciprocidad en el intercambio del producto cinematográfico entre los países.

LA COMPRENSION

El proceso del cine venezolano continúa. Es una realidad dinámica que irá organizándose y corrigiéndose en la medida en que sigan el país y sus cineastas haciendo películas. . . junto con los espectadores. El cineasta está en la obligación de conquistar y retener la atención del espectador. Esto es, que en una película todo debe ser claro y directo; sin una palabra de más o una nota o un sonido de más. Esta inquietud la supo resumir admirablemente un gran cineasta norteamericano; John Huston, cuando dijo: *"Mi primer principio es el de comprenderme a mi mismo. El segundo: el de hacerme comprender por los demás. . . !!"*



RODOLFO IZAGUIRRE, venezolano, escritor, periodista y crítico de arte, desde 1968 es director de la Cinemateca Nacional de Venezuela y ha sido Jurado en numerosos festivales de cine de América Latina y Europa. Así mismo ha publicado algunos libros sobre cine.

Dirección: Cinemateca Nacional de Venezuela, Museo de Ciencias, Plaza Morelos, Caracas, Venezuela.

SUSCRIBASE



CHASQUI

REVISTA LATINOAMERICANA DE COMUNICACION

Cine minero boliviano

MARIA LUISA MERCADO
GABRIELA AVILA

En los distritos mineros de Bolivia, el cine es una de las pocas distracciones que tienen los trabajadores y sus familias. Por lo menos tres días a la semana se exhiben películas y a pesar de la existencia de transmisiones de televisión, las salas cinematográficas se mantienen concurridas. Canal 7 de la televisión boliviana llega a las minas desde 1981 pero sus emisiones son irregulares y los horarios no son compatibles con los de las minas. En cambio, las funciones de cine están acomodadas a las "mitas" o turnos de labor de los trabajadores mineros.

Cuenta un viejo trabajador de interior/mina que en Animas, Departamento de Potosí, y en las secciones de los alrededores, las salas cinematográficas existen desde hace muchos años. Antes de la nacionalización de las minas (1952), cuando éstas pertenecían a los "barones del estaño", Patiño, Hoschild y Aramayo, ya se daban funciones de cine y a él le gustaba ir al cine con sus compañeros de trabajo; la empresa les daba las entradas como parte de la "pulpería", (almacenes de la empresa que proveen a los trabajadores los artículos alimenticios esenciales.)

Le comentamos que estábamos allí para establecer un Taller de Cine de la Federación Sindical de Trabajadores Mineros y filmar diversos aspectos de la vida del lugar. Se alegró y nos anticipó que su tierra es muy rica en tradiciones y en luchas.

A partir del contacto con el medio y de un cuestionamiento de los contenidos que presenta, los trabajadores aspiran a utilizar el cine para poder expresar sus problemas. A principio de los años

setenta, la Federación Sindical de Trabajadores Mineros de Bolivia (F.S.T.M.B.) en la Primera Conferencia de Cultura, decidió la creación de cineclubes en los distritos mineros, pero la situación política del país y la no vigencia sindical determinaron que no se pueda cumplir ninguna actividad cultural organizada por los trabajadores.

Tiempo después, el V Congreso de la Central Obrera Boliviana planteó la necesidad de utilizar al cine como un medio de expresión de clase. Esa aspiración es puesta en práctica por la F.S.T.M.B. en septiembre de 1983. Los secretarios de cultura de más de cincuenta distritos mineros discutieron detalles para la iniciación del Taller. Eligieron como lugar de trabajo Telamayú, una de las catorce secciones de la Empresa Minera Quechisla.

Imponentes montañas como el Choroque, cuyos picos sobrepasan los seis mil metros de altura, conforman el espectacular ámbito que rodea a las dispersas minas del sur de Bolivia.

Ubicada en la provincia Sud Chichas del departamento de Potosí, la Empresa Minera Quechisla es también denominada Consejo Central Sud y explota variedad de minerales como estaño, plomo, plata, bismuto, zinc, etc. Esta región, por estar alejada de la capital y los centros de poder, es marginada y desconocida, aún por los propios bolivianos. El Consejo Central Sud tiene más de siete mil trabajadores dependientes de la Corporación Minera de Bolivia (Comibol) empresa estatal que desde julio de 1983 funciona con la cogestión laboral mayoritaria.

El Primer Taller de Cine Minero se realizó a partir de un convenio de cooperación entre Francia y Bolivia. El gobierno francés donó los equipos Super 8 para la producción de películas y la Comibol-FSTMB dio la infraestructura necesaria. Participaron en el taller dos cineastas franceses y dos bolivianas. Los cineastas franceses, del Centro de Formación e Investigación de Cine Directo de París, habían realizado talleres similares en Mozambique, Brasil, México, Filipinas y otros países formando a estudiantes y campesinos, pero era la primera vez que trabajaban en centros mineros.

En la Empresa Minera Quechisla, dieciséis jóvenes pertenecientes a diferentes distritos mineros del país, participaron en el Primer Taller de Cine Minero. Todos habían concluido sus estudios secundarios, pero por dificultades económicas no había podido continuar sus estudios universitarios. Muchos empezaron a trabajar como "locatarios" (mineros independientes que trabajan en los lugares abandonados por Comibol) y artesanos, hasta el inicio del Taller.

Desde el principio del Taller, la práctica constituyó uno de los aspectos más importantes de la formación. Tanto para los ejercicios -que se grababan en video- como para los proyectos finales de cortometrajes de diez a quince minutos, se realizaron investigaciones de campo en las secciones del Consejo Central Sud.

Los pobladores del lugar, especialmente sindicatos y secretarios de cultura, brindaron su apoyo a las actividades del taller. Algunas prácticas filmadas se exhibieron en los lugares de trabajo, se-

gún pedido y organización del sindicato de Telamayu. La gerencia de la empresa, en co-gestión, permitió que los participantes del taller tuvieran acceso a todas las secciones de la empresa.

Algunos secretarios de cultura sugerían los temas que les gustaría que fueran filmados, pero cada estudiante, de acuerdo a su vivencia personal, eligió libremente el tema para el cortometraje final. En varios casos los jóvenes eligieron temas de su propia experiencia. Reynaldo que trabajó como "locatario" en Colquiri, decidió analizar las condiciones de trabajo de los mineros independientes de Chorolque. Filmó el trabajo de los mineros independientes a más de 4.800 metros de altura y junto con ellos caminó más de dos horas para llegar a los "parajes" o áreas de explotación y se pudo observar que la forma de trabajo permanece similar a la que tuvieron sus antepasados, el mineral es extraído en las espaldas de los obreros.

Otros estudiantes de cine notaron que la presencia de la mujer es muy importante en la producción minera. En las bocaminas, donde el viento agita a las personas, (4.800 metros de altura) trabajan las "palliris" o recolectoras de mineral. Mujeres jóvenes y ancianas trabajan incesantemente de siete de la mañana a tres de la tarde. Una de ellas, Elena colabora y protagoniza el film.

La mayoría de las mujeres que trabajan en la empresa son viudas, pues la esperanza de vida de los mineros es de

A partir del contacto con el medio y de un cuestionamiento de los contenidos que presenta, los trabajadores aspiran a utilizar el cine para poder expresar sus problemas.

36 años. Para sostener a sus familias, las viudas barren los campamentos, sirven desayuno a los escolares, lavan ropa. Magdaleno, que filmó una película sobre la vida de un viejo campesino, lo visitó todas las mañanas, le ayudó en sus diarios quehaceres de alimentar a los animales, traer agua, buscar alguna ovejita perdida... y a un diario hizo un reporte a los compañeros del Taller de su investigación y filmación. El campesino se convirtió en uno más del taller y cuando



Integrantes y monitores del Taller de Cine Minero.

llegaba a Telamayu para vender huevos, los estudiantes ya le habían conseguido compradores.

Jacinto filmó a una joven viuda con tres niños que trabaja sirviendo desayuno en la escuela y logró que ella exprese libremente su pensamiento y sus problemas ante la cámara. René participó en las asambleas de los trabajadores de Animas para retomar una tradición de sacrificar una llama dedicada al "tío" y prevenir los accidentes en la mina (El "tío" es el señor de las profundidades de la tierra). María Luz filmó a las amas de casa de Sagrario que juntas construyeron pozos de agua. Para la filmación se apresuraron en concluirlos y lograron que los encargados se comprometieran a ayudarlas.

Los integrantes del taller se convirtieron en parte de la vida del pueblo. El método de investigación para la elaboración de guiones fue participativo y la mayoría de los jóvenes estudiantes se integró completamente a la vida de los personajes filmados. Cuando ocurría algún evento importante, el sindicato pedía que se filme. Eso sucedió con el cortometraje sobre una carrera de coches sin motor, contruidos por los mismos trabajadores.

El montaje de los filmes fue realizado por los jóvenes estudiantes asesorados por los monitores. Al final del taller se exhibieron las películas en Telamayu y el entusiasmo de los protagonistas se manifestó ampliamente.

La actividad del taller, que no se realizaba al margen de la situación general del país, se paralizó temporalmente por la crisis económica. Las "pulperías" de los centros mineros estaban desabastecidas, los trabajadores reclamaban herramientas de trabajo para continuar con la explotación del mineral, los aumentos salariales no alcanzaban a cubrir las necesidades esenciales. Por esas condiciones no se realizó de inmediato la difusión de los filmes. Aunque la situación económica no ha mejorado, a fines de este año se recorrerá por las minas nacionalizadas y privadas exhibiendo las películas a los trabajadores. Después de cada proyección se efectuarán debates para recoger las opiniones de los espectadores y tomarlas en cuenta en las próximas producciones. Los estudiantes del primer taller, encargados de la difusión, promoverán además la creación de cineclubes mineros que favorezcan a la visión crítica de los mensajes audiovisuales.

Actualmente uno de los estudiantes

del Taller de Cine se encuentra en el Centro de Formación de Cine Directo en París para perfeccionar sus conocimientos.

Las perspectivas del cine minero

apuntan hacia el establecimiento de un centro de producción de cine. La cooperación francesa contempla en la segunda fase la instalación de un laboratorio de revelado y por el momento, si

bien las dificultades económicas del país han limitado la actividad cinematográfica, permanece la aspiración de los trabajadores de alcanzar un cine minero.

PELICULAS DEL CINE MINERO BOLIVIANO

Realizadas en Super 8/color por hijos de trabajadores mineros de Comibol.

CAMPESINO, es la breve descripción de la vida de un anciano campesino habitante de las cercanías de Telamayu, sus trabajos cotidianos y pensamiento (Versión quechua).

TODOS SANTOS, documental sobre la celebración del día de los muertos en una familia de Santa Ana.

LOCATARIOS DE TATASI, muestra las formas de trabajo y entrega del mineral a Comibol de los mineros independientes de Tatasi. Conversaciones sobre los problemas de pago que confrontan.

MOMENTO FAMILIAR, filmación sobre la intimidad de una familia minera en su vida cotidiana.

PALLIRI, descripción del trabajo sacrificado y vida familiar de una palliri del cerro de Chorolque.

DESAYUNERA, aproximación al trabajo y vida de una mujer que mantiene a sus pequeños hijos con la labor de servir desayuno en la escuela de Telamayu.

PARRILLERA, muestra las actividades de una de las pocas mujeres que trabaja en el Ingenio de Tasna Retiro, empujando los minerales para que ingresen a la trituradora. (Versión quechua).

LOCATARIOS DE CHOROLQUE es un film sobre las condiciones inseguras y riesgosas en que se desenvuelve el trabajo de los mineros.

CREENCIAS, aproximación a algunos mitos y creencias de la población minera. Preguntas sobre la muerte, los accidentes y

el "tio" son tratados por los protagonistas (Versión quechua).

TESTIMONIO, relato personal de un joven que fue herido en el golpe del Gral. Natush en noviembre de 1979.

JOVENES, presentación de algunos jóvenes desocupados de Telamayu y su posición respecto al problema.

CARRERA DE COCHES SIN MOTOR, regis-

tro de una competencia de coches sin motor organizada por los trabajadores de la sección garages de Telamayu y Tasna.

MINERO, registro de la forma de trabajo de un minero, antiguo trabajador de Animas, mina dependiente de Comibol.

Películas de 10 a 15 minutos de duración en formato super 8/color con sonido magnético (24 imágenes por segundo).



MARIA LUISA MERCADO, boliviana, egresada de Ciencias de la Comunicación de la Universidad Católica Boliviana, asistente de realización en la sección Audiovisual del Centro de Investigación y Promoción Campesina CIPCA. Participación en cortometrajes del Taller de Cine Ukamau Ltda. Dirección: Casilla 20742, La Paz, Bolivia.



GABRIELA AVILA ANGULO, boliviana, egresada de la Escuela de Ciencias de la Comunicación Social, Universidad Católica Boliviana, estudios de cinematografía en la Universidad Mayor de San Andrés, Taller de Cine Ukamau Ltda. Encargada de producción de proyectos de video de la productora Ukamau Ltda. Dirección: Casilla 5549, Potosí, Bolivia.



NUEVA SOCIEDAD

SEPTIEMBRE/OCTUBRE 1984

Nº 74

Director: Alberto Koschuetzke

Jefe de Redacción: Daniel González V.

SUSCRIPCIONES (Incluido flete aéreo)

América del Norte/Asia/Europa:

Argentina/Brasil/Colombia/Ecuador/México/Puerto Rico:

Venezuela

Resto del mundo:

ANUAL (6 números)

US\$ 25

US\$ 20

Bs 110

US\$ 15

BIENAL (12 números)

US\$ 45

US\$ 35

Bs. 200

US\$ 25

PAGOS: Cheque en dólares a nombre de NUEVA SOCIEDAD. Dirección: Apartado 61.712-Chacao-Caracas 1060-A - Venezuela. Rogamos no efectuar transferencias bancarias para cancelar suscripciones.

De lo coyuntural a lo universal en cine argentino

Yo siento que la última experiencia histórica de Argentina ha significado un drama tan profundo y tan revelador sobre nuestra condición nacional que sería imposible pensar que no estamos, de alguna manera, marcados por ella. Pero lo cierto, también, es que la cultura cinematográfica de un país no puede reducirse a la sola expresión de lo inmediato: estamos en un momento de reflexión en el que los cineastas podemos abordar temas más universales y menos coyunturales, dice Bebe Kamín, director del documental argentino *Los chicos de la guerra*.

Una sinopsis de este documental explica que "los chicos de la guerra nacen a principio de la década de los 60, ingresan al colegio primario en 1968 y llegan al vecindario en 1975. Crecieron y se formaron en una sociedad autoritaria, vertical, que no sólo tuvo muy poco, para enseñarles, sino que básicamente les reprimió y frustró sus potencialidades. Esta historia de mutilación culmina trágicamente en abril de 1982, cuando estos mismos chicos se transforman en fundamentales protagonistas de uno de los hechos que marcan la historia contemporánea de la Argentina: la guerra" (de las Malvinas).

Bebe Kamín afirma que esta película recuperó al público joven argentino. "Cuando fuimos a los cines comprobamos que cerca del 80 por ciento del público estaba integrado por jóvenes entre los 14 y los 22 años de edad, que en Argentina no es un público que habitualmente vaya al cine".

—¿A qué atribuye la asistencia masiva de un público de jóvenes y no de adultos a esta película?.

BEBE KAMIN

—Hay varias hipótesis: una es que probablemente en Argentina hay una tendencia al olvido hacia aquellos hechos históricos, sociales, inclusive personales, que signifiquen rever un momento crítico, problemático y doloroso en nuestra historia. Hay otros que sienten culpa respecto al rol que las generaciones más jóvenes han jugado con relación

Estamos en un momento de reflexión en el que los cineastas podemos abordar temas más universales y menos coyunturales.

a las adultas, y finalmente, creo que hay un problema de conciencia; una necesidad de hacer más fácil este momento de reconstrucción como para no tener que entrar nuevamente en una crisis de identidad que podría significar un nuevo dolor.

—¿No es paradójico que por un lado la guerra de las Malvinas haya propiciado una vinculación en el medio cine-

matográfico y, por otro, suceda lo que usted ha descrito?.

—Es paradójico en el sentido de que, si bien el momento de las Malvinas ha sido crucial en la historia nacional, ha cambiado el curso de esa historia y ha hecho crecer un espíritu nacional; también es cierto que ese 'posmalvinas', lo que sigue, ha vuelto a poner de manifiesto una serie de carencias de tipo social, político y económico de la sociedad argentina en las que el sistema mismo se agazapa. No se puede poner en el mismo lugar el momento de la lucha-momento de conciencia y unidad crítica nacional que abre un decurso democrático muy importante- y el momento posterior en que aparecen ciertos mecanismos sociales mediante los que el compromiso con la vida nacional vuelve a un cauce que no era el del momento de las Malvinas.

—¿Esto quiere decir que la conciencia y la unidad se dan sólo en momento de emergencia?.

—No fue en balde. Durante el conflicto de las Malvinas surgieron una serie de actitudes que han modificado de alguna manera la situación argentina, pero no en la medida de poder decir que todo ha cambiado; ciertas cosas se han mantenido y son las que ahora, los argentinos, tenemos que encarar críticamente para poder cambiar.

Los chicos de la guerra, documental argentino en 16 milímetros, fue exhibido durante las recientes Jornadas del Cine Latinoamericano.



Cine para niños

HARO SENFT



Haro Senft, cineasta alemán dedicado a realizar cine para niños, dictó un seminario sobre el tema en la ciudad de Quito. Con esta oportunidad, Chasqui dialogó con él sobre diversos aspectos, parte de los cuales resumimos para la sección "Actualidad".

CH: El cine para niños es algo aislado o forma parte de un conjunto pedagógico más complejo?

HS: Desde el punto de vista económico, social y cultural, al término cine infantil siempre se lo pone de lado, considerándolo como algo de poca importancia y de esta misma manera se les trata a los niños. El cine infantil abarca por un lado el aspecto comercial y por otro una exigencia pedagógica que difiere de un país a otro y de una ambición a otra.

CH: ¿Cuál es la diferencia básica entre hacer cine para niños y cine para adultos?

HS: No hay mayor diferencia porque el niño vive en el mismo mundo de los adultos, pero seguramente hay cosas apuntadas directamente al adulto, negativas para el niño, en la mayoría de los casos tampoco es recomendable para los adultos.

CH: ¿Con qué actitud ven los adultos el cine infantil?

HS: Muchas veces ni los propios padres conocen a sus hijos o mejor dicho conocen bien aspectos parciales dentro de su relación específica de padre-hijo. Cuando los padres tienen la oportunidad de ver y conocer a su niño cuando actúa o mejor participa en estas películas dicen: "nunca me hubiera imaginado que pudiera ser así".

CH: ¿Qué efectos produce este trabajo en los niños?

HS: Empiezan a manifestarse de una manera muy diferente. Claro está, depende de la intención del adulto que dirige la película y su relación con los niños. Yo conozco casos extremos en los cuales los niños han aprovechado tanto la película que tienen gran estabilidad emocional y estos cambios son notados hasta en su propia casa.

CH: ¿Cómo se hace una película sin guión?

HS: Hay una gran diferencia entre obligar a un niño a actuar en una película que no es de él, con contenidos que no tienen nada que ver con su realidad y otra en la que su espontaneidad puede expresarse más libremente. La primera ley de toda película es que él mismo pueda inventar o improvisar sus diálogos, seguir su intuición y crear su propia acción.

CH: Cuando se preparan las películas cuáles son las mayores inquietudes de los niños?

HS: Desde mi primera película para niños, hace doce años, nunca he tenido guión. Me di cuenta de una cosa: hay dos opciones, la una hacer actuar al ni-

ño y la otra hacerlo de manera intuitiva. Yo decidí tomar el segundo camino. Como resultado inmediato siempre hay una creación sin estereotipos, sin que sea en ningún momento aburrida para los niños sino por el contrario les agrada y divierte.

CH: ¿Cómo evitar que en nuestros países la televisión sea "niñera"?

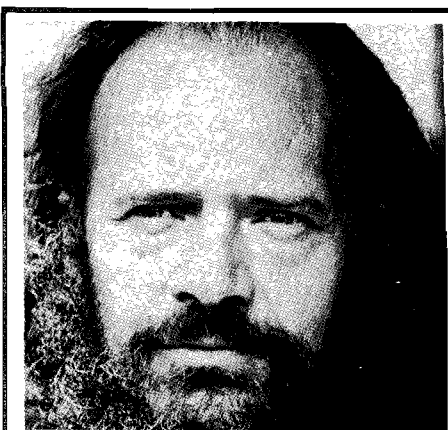
HS: Solo si se logra concientizar a los padres de lo que se está haciendo. Los padres deben saber que a los niños se les transmite un mundo falso que ellos no pueden seguir y se les manipula tanto como a los adultos, esto último resulta difícil evitar. Lo único que ayuda para neutralizar el efecto negativo es una conciencia crítica en el uso de los medios de comunicación.

CH: Por ser más intelectual, este cine no se convertiría en elitista perdiendo así una de sus mejores características?

HS: Si la película tiene un sobrepeso intelectual es mala y los niños la consideran así. Si no tiene poesía y estética y un gran contenido de realidad, tampoco vale. La película debe ser escuela para niños y enseñarlos a oír, ver, sentir, sobretodo porque nuestro sistema escolar vigente tiene una dirección muy racional y vertical que produce más daño que beneficio.

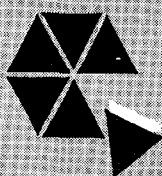
CH: ¿Quiénes deberían invertir en estos proyectos de cine para niños sin ser objeto de críticas?

HS: Yo diría que es tarea del Ministerio de Defensa porque es éste el que tiene mayor presupuesto y más dinero en todos los países. Sería obligación del Estado destinar fondos para material didáctico y recreativo y propiciar un equilibrio entre las necesidades materiales e inmateriales de los niños.



HARO SENFT, cineasta alemán, autor de numerosos cortometrajes, documentales y largometrajes, productor de películas infantiles, es uno de los fundadores de la Unión para el Fomento del Cine Infantil Alemán.

EL **BI**
MESTRE
político y económico



ES LA MEMORIA
DE LA OPINION
PUBLICA

Publicación del Centro
de Investigaciones
Sociales sobre el Estado
y la Administración (CISEA)

y le ofrece en sus secciones.

CRONOLOGIA: La síntesis de toda la información de la prensa porteña sobre el país, sistematizada por temas y ordenada cronológicamente, de enorme valor documental.

LOS TEMAS DEL BIMESTRE: Una introducción a la Cronología que destaca los ejes dominantes del acontecer de cada bimestre y sus interrelaciones.

TEMAS PARA EL DEBATE: Dedicada al análisis en profundidad de los tópicos más importantes de la coyuntura.

EDITORIAL: Una toma de posición lúcida frente al período.

DOCUMENTOS: Los más destacados que se producen durante cada bimestre.

MAS DE DOS AÑOS REGISTRANDO LA INFORMACION SOBRE LA ARGENTINA

SUSCRIBASE: Un año (6 entregas): Argentina \$a 1.200 América U\$S 25. Resto del mundo U\$S 30, Cheques*

a nombre de CISEA - Pueyrredón 510 - 6to. piso - 1032 Buenos Aires Argentina - Tel. 87-8284 y 87-7874

* En Argentina, sobre plaza Buenos Aires; en el exterior, sobre plaza EE.UU.

Ensayo de producción colectiva en cine peruano

El Grupo Chaski constituido en Lima, Perú, en 1982 con la participación e iniciativa de cineastas convencidos de la necesidad de realizar, en forma colectiva, un proyecto de comunicación social que aporte al desarrollo de la cultura, tiene como finalidad el hacer uso del cine para indagar y cuestionar la problemática sociocultural que viven los sectores populares del Perú y latinoamérica.

Su comité directivo se halla conformado por María Barea, (Perú), Fernando Espinoza, (Perú), Stefan Kaspar, (Suiza), Alejandro Legaspi, (Uruguay) y Susana Pastor, (Perú).

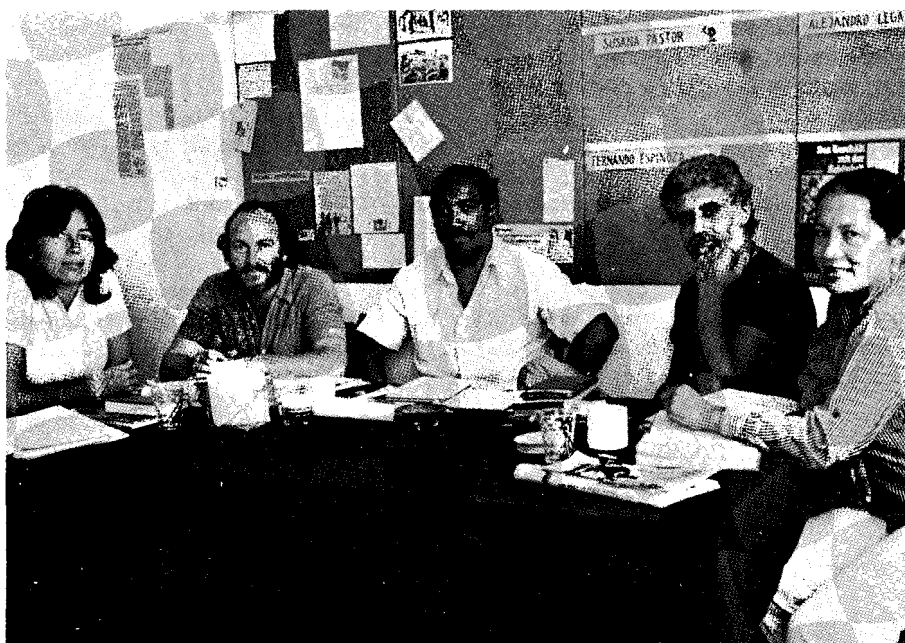
Hasta el momento han producido dos Películas en forma colectiva: un medimetro documental y un largometraje de ficción.

"*Mis Universo en el Perú*", 16mm, color, documental, 45 minutos, 1982. El tema de esta película analiza el fenómeno de la televisión, como un medio de comunicación masiva.

600 millones de espectadores de 55 países miraron a través de la televisión el concurso de belleza "*Mis Universo*", que en el año 1982, se realizó en Lima, Perú.

La película, además de mostrar algunas secuencias de dicho evento, se refiere a aspectos fundamentales como: el papel de la publicidad y la utilización de la mujer para la venta de productos de consumo e imágenes de la realidad de un país pobre como el Perú, confrontadas con las imágenes turísticas en el espectáculo que quiso vender al mundo entero.

La película ha merecido una serie de premios internacionales, como "*La Ardilla de Oro*" del Festikon de Amster-



Integrantes del Grupo Chaski: de izquierda a derecha: Susana Pastor, Stefan Kaspar, Fernando Espinoza, Alejandro Legaspi y Marita Barca.

dam; "*La Makhila de Plata*" del Festival de Biarritz, Francia; "*El Premio del Público*" del Festival de Nyon en Suiza; el "*Premio Kukuli*" otorgado por la Conferencia Episcopal Peruana y la "*Mención Honrosa del Festival de La Habana, Cuba*"

"*Gregorio*", 16 mm, color, ficción, 85 minutos, 1983/84. Esta película cuenta la historia de una familia campesina, que se ve obligada por la escasez de tierras y de fuentes de trabajo, a abandonar su pequeña comunidad andina para trasladarse a la ciudad capital, en espera de mejores condiciones de vida. Gregorio, es un niño de doce años e hijo mayor de la familia que sufre el choque

del cambio. Para Gregorio, el arribo a una urbe hostil, que lo desprecia; el tener que afrontar y asumir de golpe, otras costumbres, otro idioma que, una vez aprendido, lo hablará mal, denotando siempre su origen campesino, significa para él, una experiencia difícil y dolorosa que lo hará caer en las tentaciones de la droga y de la delincuencia.

El Grupo Chasky desea intercambiar experiencias y películas, quienes estuvieren interesados su dirección es la siguiente: León Velarde 1064.— Lima 14, Lima, Perú. Casilla de Correos 11099.



Visión general del futuro de las comunicaciones

BERT COWLAN

Mi intención es proporcionar una visión general del mundo de la micro-electrónica y las futuras tendencias en el mundo desarrollado, de lo que se ha llamado "revolución" de la micro-electrónica, del transistor, de la información o revolución tecnológica. El hecho de que una palabra tan fuerte como "revolución" esté siendo tan utilizada implica, al menos en mi opinión, que la gente se ve atrapada por fuerzas que van más allá de su control. Hay ciertas personas que ven algo muy positivo en esta situación actual: muchos de mis contemporáneos, sobre todo de sociedades occidentales, han sido condicionados por visiones de satélites sofisticados; piensan que la micro-electrónica permitirá al hombre reducir su globo al tamaño de un pequeño pueblo. A través de la "magia" de la electrónica, compartiremos todos la sabiduría de las eras y brindaremos alfabetismo, educación y bienestar universales.

Antes de proporcionar algunos datos históricos y algún contexto a la situación en la que se encuentra hoy el mundo desarrollado, me gustaría hacer algunos comentarios generales; éstos les mostrarán sin duda que tengo prejuicios y me gustaría exponerlos claramente. "Todo ha cambiado", dijo una vez Einstein, "menos la manera de pensar del hombre".

No soy ni ingeniero ni experto en tecnología, sino un generalista y cientista social. Al tratar de encontrar material para estas observaciones, me acordé

de aquel científico que inventó un solvente universal y luego no pudo encontrar un recipiente donde guardarlo. No estoy seguro de haber encontrado un discurso en el cual pueda incluir todo lo que está sucediendo. Sin embargo, trataré de ofrecerles algunos indicadores.

El tema de la micro-electrónica es quizás demasiado amplio para ser abarcado, ya que al parecer, una proporción cada vez mayor del estilo de vida del mundo desarrollado tiene que ver de una manera u otra, y de modo inextricable, con sus aplicaciones. También me parece obvio que se ha invertido mucho más tiempo, dinero, pensamiento y energía en los artefactos y en la cantidad de datos, que en la naturaleza y calidad de lo que supuestamente hacen por la gente esos artefactos y esos datos.

El mundo de la micro-electrónica se hizo posible gracias a la invención del transistor en los Laboratorios Bell en 1948. Ese invento me permite ofrecer el siguiente grupo de comparaciones, aunque en un sólo campo, el de las computadoras. ENIAC, considerada la primera computadora, consistía en unos 18.000 tubos de vacío, 70.000 resistores, 10.000 condensadores, 6.000 interruptores y necesitaba electricidad suficiente como para alimentar a 14.000 focos de luz.

El transistor hizo posible el microprocesador. El microprocesador INTEL 8088, el 'chip' que acciona la computadora personal de IBM, tiene más poder de computación que la ENIAC y el 'chip' en sí podría encajar cómodamente en una uña.

¿Qué puede hacer un microprocesador? Sobre una pequeña y delgada capa

de silicio podemos instalar un grupo de cientos de miles de transistores, semiconductores que pueden actuar como compuertas lógicas. Según la manera en que estén orientados pueden programar y controlar "algo". Pueden almacenar información y extraerla selectivamente. La INTEL 8088 puede ejecutar cuatro millones, setecientas mil instrucciones por segundo. Esto en el mundo de la computadora ya se considera lento: el microprocesador de la nueva generación, como el Motorola 6800 de 16 bits puede operar a velocidades que sobrepasan los 8 millones de instrucciones por segundo.

Un "bit" es un término descriptivo; hay ocho "bits" en un "byte", el cual, consiste en una porción singular de información, ya sea una letra, un número, o un símbolo, además de las instrucciones respecto a dónde se debe almacenar esa información en la memoria de la computadora. Un microprocesador tal como el 8088 es prácticamente una computadora y se puede adquirir en cantidad por menos de diez dólares.

Los microprocesadores se han hecho omnipresentes en el mundo desarrollado. Sus usos van desde las telecomunicaciones hasta las computadoras (y se está haciendo cada vez más difícil separar ambos campos). Los procesos de manufacturación están dependiendo cada vez más de los microprocesadores. La robótica no podría existir sin ellos. La seguridad en los aviones depende de las comunicaciones y de la tecnología de computadoras. Y por supuesto, las fuerzas armadas son usuarias de los más sofisticados micro-chips.

¿Por qué es importante todo esto?

En sólo un área, la de las telecomunicaciones, los microprocesadores han hecho posible la difusión de información a través de satélites y, en un futuro no muy lejano, a través de fibras ópticas. No es necesario señalar que la información es tanto un arma de poder como de supervivencia. Tengo también cierta inquietud porque, al parecer, nos estamos desplazando a una velocidad exponencial en direcciones no planificadas. Como planificador, esto me hace sentir incómodo. También se presta a confusión; la gente parece no ser capaz de enfrentarse al acelerado ritmo de los desarrollos. Y hay ciertas evidencias de que la velocidad y difusión de la tecnología en el mundo desarrollado, al producir o tener la capacidad de producir cierto trastorno allí, puede también estar ensanchando la brecha entre aquellos que tienen la tecnología y aquellos que no la tienen. En mi opinión esto parece ser

cierto tanto entre clases sociales en el mundo desarrollado, así como también entre los países desarrollados y aquellos en vías de desarrollo.

Estoy aludiendo entre otros aspectos al temor producido por el desplazamiento de trabajadores por parte de tecnologías que reemplazan no solamente el trabajo manual, sino también la mano de obra calificada. También estoy pensando en las aplicaciones que pueden permitir a los trabajadores -como es el caso de los países desarrollados- realizar sus labores en un terminal de computadora en su casa y transmitir su trabajo concluido a una oficina central, a través de redes y tecnologías de telecomunicaciones avanzadas. A simple vista, esto pareciera permitir más libertad en la selección de horas de trabajo y parece ser un fenómeno de descentralización. Un punto de vista contrario afirma que los terminales domésticos están conec-

tados a una computadora central y, aunque los trabajadores no están juntos a horas específicas en un solo sitio de trabajo, están sujetos a un control altamente centralizado, ya que la computadora central recoge sus aportes y dirige su rendimiento.

También la comunidad médica ha expresado inquietud. ¿Cuál es por ejemplo, la cantidad máxima de radiación que uno puede absorber estando expuesto posiblemente a un tubo de rayo catódico en mal estado o insuficientemente blindado, que está asociado a un terminal de computadora o a un procesador de palabras?

Al tratar el tema de la innovación tecnológica, considero que no hay mejor ni más justa afirmación que la hecha por Michael Oakeshot en 1962:

“Innovar es una actividad que genera no solamente el ‘mejoramiento’ que se busca, sino también una nueva y compleja situación de la cuál éste es sólo uno de los componentes. El cambio total siempre es más extenso que el cambio que se ha planificado; y la totalidad de lo que esto acarrea no puede ser prevista ni circunscrita. Así, cuando hay innovación, hay la certeza de que el cambio será mayor de lo que se esperaba, que habrá pérdida así como también ganancia, y que la pérdida y la ganancia no serán distribuidas equitativamente entre los afectados; hay la probabilidad de que los beneficios derivados sean mayores con respecto a lo que se había planeado; y existe el riesgo de que estos sean neutralizados por cambios para lo peor”.

En mi opinión, este no es un argumento Luddita para destruir las nuevas máquinas, pero por lo menos, es un argumento contra lo que Lewis Mumford llamó “el imperativo tecnológico”; “lo que se puede hacer, debe hacerse”.

En uno de los párrafos anteriores mencioné la palabra “magia”. Desde el punto de vista de todos, salvo el de los más literatos en tecnología -y éstos constituyen una minoría incluso en los países más altamente desarrollados- su uso está en cierto modo justificado. Nada menos que un tecnólogo como Arthur C. Clarke, quien concibió el satélite de telecomunicaciones, estableció una vez “tres leyes para el progreso”. La “tercera ley” de Clarke decía que “cualquier tecnología lo suficientemente avanzada es indistinguible de la magia”.



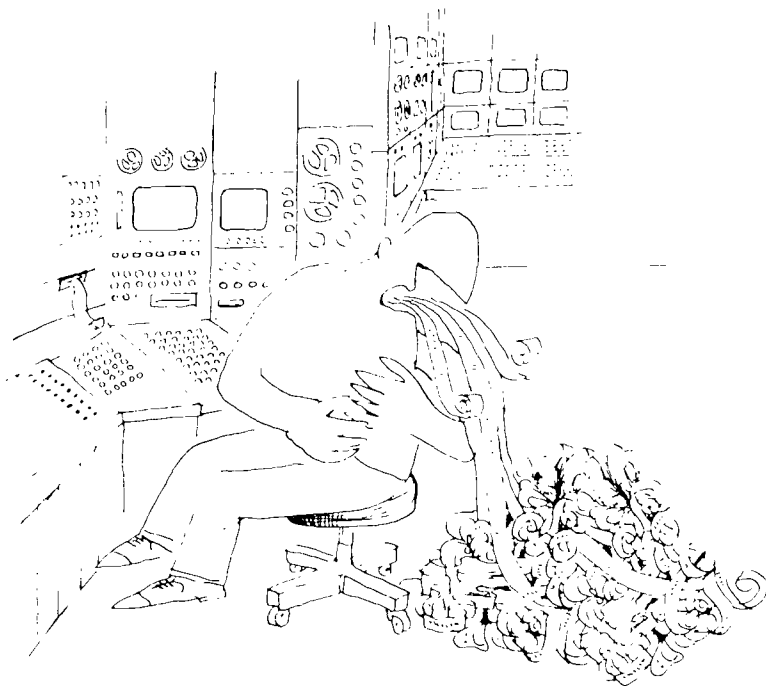
Permítanme recordarles, a medida que volvemos al tema, que el transistor, que hizo posible todo esto, fue demostrado en una primera aplicación práctica solamente en Julio de 1948. El semiconductor, verdadero núcleo de la tecnología de computadoras, entró en uso a finales de los 60.

Una de las ironías de esta revolución es que el descubrimiento del transistor, antecesor del micro-chip y del micro-procesador, parece haber sido, por todos los datos históricos, un accidente.

Tal como lo narra un historiador, en 1939, un ingeniero de radio que trabajaba en los Laboratories Bell se interesó en el problema de detectar señales de radio de onda muy corta. En este proceso los materiales cristalinos funcionaban mejor que los tubos de vacío. Eventualmente se concluyó que el silicio, tal como se le había preparado, producía una corriente eléctrica cuando la luz caía sobre él. Lo que él descubrió fue la electricidad fotovoltaica solar y, aunque el hombre que desarrolló completamente el transistor estaba consciente de este fenómeno, no sucedió nada durante por lo menos 9 años, hasta que en julio de 1948, un transistor fue utilizado como amplificador en una demostración de un sistema telefónico y de un sistema de televisión reemplazando a un tubo de vacío.

A pesar de esto, las cosas siguieron avanzando lentamente. En 1952, los transistores empezaron a aparecer en el sistema telefónico; en 1953, fueron utilizados en audífonos. El primer radio transistor producido en masa fue lanzado al mercado en 1954. Evidentemente me he saltado muchos años de complejos razonamientos y trabajos de ingeniería, de ensayo y error, de fracaso y luego éxito. Lo que quiero destacar es que aquello que parece haber revolucionado el mundo de las comunicaciones y de la información no fue planeado, en un sentido real, sino accidental.

Ya que estamos hablando de micro-electrónica, me parece importante hacer notar que el objetivo de la industria ha sido el hacer transistores cada vez más pequeños, utilizando menos potencia y menos espacio. Ha habido adelantos significativos. Para finales de los 60 no resultaba nada raro tener 16.000 transistores en una chapa de 1/120avo de pulgada cuadrada. A finales de los 70 y comienzos de los 80, el standard era 64.000. La nueva generación de micro-procesadores de hoy, que están compuestos de transistores, son fabricados



con 256 y 300 mil transistores por chip, grabados sobre chapas de silicio. Para mayor ilustración: un chip de 256 mil transistores, tal como el que produce comercialmente la AT&T y que es utilizado a diario en memorias de computadora, puede contener el equivalente a una página de periódico.

La historia es mucho más fascinante de lo que yo he podido esbozar. Basta con decir que fue tan solo en 1971 que la Texas Instrument desarrolló un nuevo nivel de integración cuando logró colocar todos los elementos de una computadora sobre una chapa de silicio.

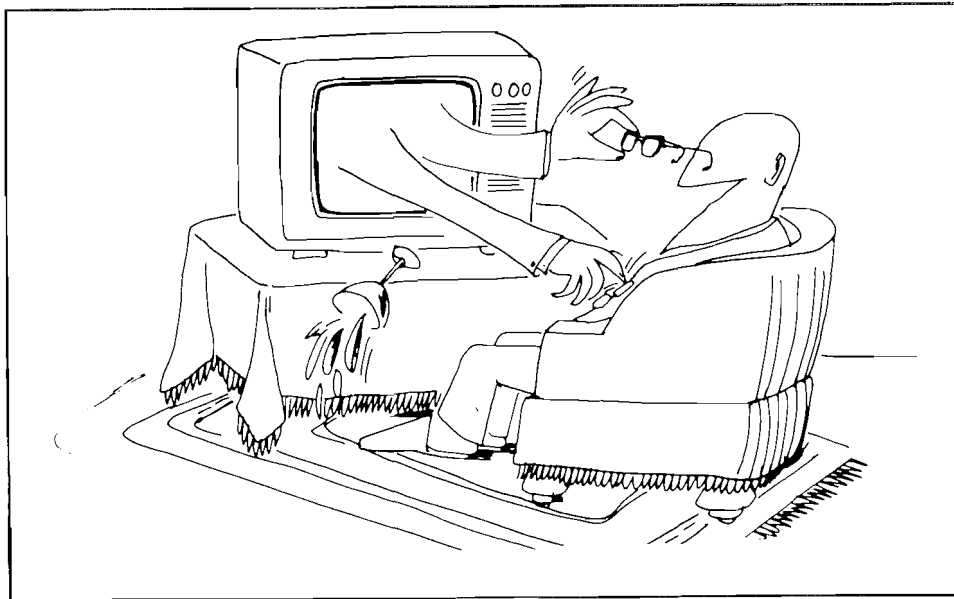
También vale la pena hacer notar lo reciente que es la micro-computadora en términos históricos. Fue a finales de 1974 que la INTEL introdujo su micro-procesador 8080. Varios meses más tarde, la MITS Computer Company introdujo la primera microcomputadora, la Altair 8800 que se basó en el chip INTEL. La computadora fue ofrecida en forma de equipo para armar y fue lanzada al mercado a través de anuncios en revistas de computadoras. La respuesta fue avasallante, para sorpresa de la MITS. Para finales de 1975, había docenas de equipos puestos a la venta por muchos fabricantes. Estas máquinas no se parecían en nada a la generación actual de micro-computadoras; la Altair tenía paneles de control con muchos interruptores y luces rojas. Para utilizar estas computadoras, el aficionado movía los interruptores para crear instrucciones para la computadora en lenguaje de máquina.

Fue en 1976 que la Polymorphic introdujo una micro-computadora con interfases incorporadas para un monitor de video y una grabadora de cassettes para ser utilizada como medio de almacenamiento masivo. Esta computadora fue también la primera micro-computadora en aceptar un lenguaje fácil de computadora llamado BASIC.

Estas primeras computadoras fueron fabricadas para aficionados y se requerían sólidos conocimientos de alta tecnología para operarlas. Además no había 'software' preempacado para ellas. Los aficionados desarrollaron su propio 'software' el cual era intercambiado a través de clubes de computadoras; los programas se intercambiaban y se escribían en boletines publicados por los clubes. Fue tan solo a mediados de 1975 que se abrió la primera tienda de computadoras.

Para finales de 1977, había entre 30.000 y 50.000 computadoras en propiedad de aficionados. En 1977, todo esto cambió; la Commodore PET, la Apple I y II y la TRS 80 entraron al mercado. Esto sucedió hace apenas 7 años. Actualmente la base instalada de micro-computadoras en Estados Unidos sobrepasa los 10 millones según las estimaciones.

Predecir el futuro de cualquier tecnología es algo muy difícil, ya que la tecnología no sólo está conducida por la ciencia, sino que también está estrechamente asociada al dinero y a la política. Las capacidades de una tecnología constituyen la base menos realista para la



predicción. No obstante, es posible especular un poco. Después de todo, 1971 y la "computadora en un chip" son cosa de hace solo 13 años, y el año 2.000 está a solo 16 años. En solo 15 años los procesadores chip han sobrepasado a las computadoras 'mainframe' de aquella época y están acercándose rápidamente a la capacidad de las mini-computadoras.

¿El futuro? Se habla, y seriamente, acerca de diez e incluso 100 millones de componentes en un chip. El óxido de galio puede reemplazar al silicio, y el metal-óxido-silicio ya ha producido velocidades increíbles con circuitos lógicos conmutables a una velocidad de 10-10 segundos, y menos. Estamos empezando a ver como posibilidad real, artefactos mil veces más pequeños y más rápidos de los que tenemos hoy a nuestra disposición. Y nos estamos acercando al punto de que las computadoras diseñarán computadoras. Vamos rumbo a la memoria y la lógica, esenciales para el desarrollo de sistemas completos de información y para artefactos del futuro cercano tales como computadoras operadas por voz, traducción automática y otros similares.

De hecho, se habla incluso de sistemas de computadoras en los que los componentes lógicos y conmutados son de naturaleza biológica y no electrónica.

Respecto a la inteligencia artificial, el Dr. C. Kumar Patel de los Laboratorios Bell nos dice: "Otro de los retos a largo plazo es el desarrollo de una computadora que piense como un ser humano. Estamos convencidos de que a medida de que nuestras máquinas de información se vuelvan más y más complejas, tendremos que tener un mejor nexo con la computadora fundamental -la mente humana-". Los japoneses están haciendo un esfuerzo masivo para resolver los problemas de inteligencia artificial y ya ha habido progresos -"sistemas expertos"- en esta línea. Un "sistema experto" - y cito una definición de los Laboratorios Bell- es "el primer producto tangible de la nueva ciencia de Inteligencia Artificial, programas de computadora capaces de reproducir el proceso del pensamiento humano. A diferencia de los sistemas de 'software' convencionales, que utilizan un grupo de instrucciones precisas, los "sistemas expertos" utilizan reglas organizadas en una "base de conocimiento" para razonar el problema. La base de conocimiento programada dentro de un sistema experto es compilada mediante la colección de hechos, experiencias, técnicas analíticas y rutinas para resolver problemas utilizadas por expertos humanos. Al aplicar procesos deductivos a los datos, (tal como el razonamiento de 'si... entonces...') que los expertos humanos utilizan a menudo), el sistema experto puede resolver

problemas específicos, tal como lo haría un ser humano".

¿La robótica? Nuevamente de Bell, pero sin duda en uso en Japón y en otras partes: "... "Podría decirse que en el campo de la robótica estamos ascendiendo por una escala evolutiva y actualmente nos encontramos en algún punto de la Edad de Piedra. Acabamos de fabricar un robot capaz de atrapar una pelota de ping-pong. Esto constituye un gran paso: "requiere combinar la robótica con un sistema de visión de computadora". Sin embargo, estamos todavía muy lejos de lograr un robot jugador de tenis al que usted puede programar para que reaccione a sus saques. No obstante, cuando se le dice algo como esto a la gente, a menudo se muestran sorprendidos. El público, incluyendo a muchos científicos, tiene grandes expectativas respecto a lo que podemos hacer en realidad. Condicionados por 'Guerra de las Galaxias' y '2001', a robots que hablan y caminan, se sienten defraudados si un robot no tiene ojos y una cabeza o manos".

Hemos hecho referencia a muchas aplicaciones que se han hecho ya sea factibles, mejores, más pequeñas, más rápidas o más accesibles gracias a la micro-electrónica. Estas incluyen, aunque ciertamente no se limitan a ellas-computadoras, satélites, teléfonos, radio y televisión, relojes digitales, artefactos anti-patinazos, calculadoras, máquinas traductoras, equipo de diagnóstico, robots y otros similares. El hogar u oficina electrónicos de hoy pueden utilizar los frutos de la revolución de la micro-electrónica (o podrán hacerlo muy pronto) para los siguientes servicios: cable interactivo de doble vía, repleto de imágenes y de datos, audio y video conferencia, televisión de alta definición, teletexto, videotex y correo electrónico, extracción selectiva de información y bancos de datos, información sobre el tiempo y viajes, máquinas de escribir y computadoras operadas por voz, procesamiento de palabras, traducción automática, lectura por máquina de textos tipeados o impresos, tanto en voz alta como directamente a un aparato de almacenamiento de computadora, compras y operaciones bancarias, oportunidades de empleo en el hogar, educación y entrenamiento, servicio de fotocopias, almacenamiento y copia de audio y video, inspección de seguridad y control de energía, cuidado electrónico de niños, tests y juegos.

Como esta es una visión general, examinemos seguidamente algunas tendencias generales y quizás extrapole-

mos. Aunque conozco mi propio país mejor que cualquier otro y comentaría acerca del apremio por instalar computadoras en las escuelas a todos los niveles, parece claro que el Reino Unido tendrá una computadora en cada escuela para finales de este año. (El Reino Unido también posee el mayor número de videograbadoras domésticas y de computadoras per capita en el mundo entero, cifra que sobrepasa incluso el bien conocido apetito de los japoneses por este tipo de artículos). Queda por ver si el uso de las computadoras en las escuelas es un "bien" total, por lo menos ésta es la incógnita que se está planteando en mi país. Existe una corriente de pensamiento educativo muy seria y creciente que considera que las computadoras pueden perjudicar el verdadero aprendizaje.

Los satélites detectores a distancia de recursos naturales (sensores remotos) son producto de la micro-electrónica y ha surgido gran controversia acerca del LANDSAT y de su capacidad para tomar fotografías de tierras de otras gentes. Quizás sea menos sabido que los franceses están a punto de lanzar un sistema superior al americano, y que los japoneses están a punto de lanzar lo que se ha descrito como "el mejor radar sintético jamás desarrollado". Los alemanes occidentales lanzarán muy pronto un sensor en estado sólido y, en un futuro no muy lejano, podemos esperar satélites sensores digitales y estereoscópicos con grados de resolución espacial mucho más elevados.

Ninguna discusión sobre el futuro estaría completa si no hace referencia a las fibras ópticas conducidas por laser. Los Laboratorios Bell han utilizado esta tecnología hasta el punto de transmitir el equivalente al texto completo de una enciclopedia de 30 volúmenes, sin errores, a través de una distancia de 119 kilómetros, en un segundo. En India, existen ya 8.7 kilómetros de fibra óptica en uso; en Estados Unidos hay 4.000 kilómetros.

Hay un enlace de 600 kilómetros en Estados Unidos entre Boston y Nueva York, el sistema óptico comercial más largo del mundo. Y muy pronto habrá otro enlace de 1.077 kilómetros. Se están planeando los enlaces intercontinentales. Estos podrán transportar grandes cantidades de tráfico, incluyendo muchos más canales de video de los que se pueden transmitir hoy en día por satélite.

No muy lejos está también la posibilidad de una red internacional de ser-

vicios digitales integrados. Dejo que aquellos con una orientación más técnica que yo, expliquen la mecánica de este sistema; mi visión no-técnica es que este servicio permitirá el intercambio a nivel mundial de información de cualquier tipo, desde cualquier parte a todas partes.

Revisando lo que he planteado anteriormente me doy cuenta de que no he mencionado el facsímil de alta velocidad, los satélites de transmisión directa, los sistemas de distribución de multipuntos, la tele-medicina a través de telemetría, la telefonía celular, las varias unidades exploradoras para diagnósticos corporales, las transferencias de fondos electrónicas, o, dejando a un lado lo puramente técnico, temas políticos importantes tales como el flujo de datos transfrontera con todas sus implicaciones políticas, sociales y económicas. Tampoco he hablado acerca de temas como piratería, privacidad y hurto de servicios, diseños y manufactura con ayuda de computadoras, el creciente número y uso de bancos de datos, el aumento en el uso de computadoras y comunicaciones en publicaciones. Estoy seguro que también he dejado de lado algunas tecnologías que revisten gran importancia para otros especialistas. Me parece imprudente que una sola persona trate de cubrir, aunque sea superficialmente, todos estos temas: esto nos llevaría de nuevo al problema del solvente universal.

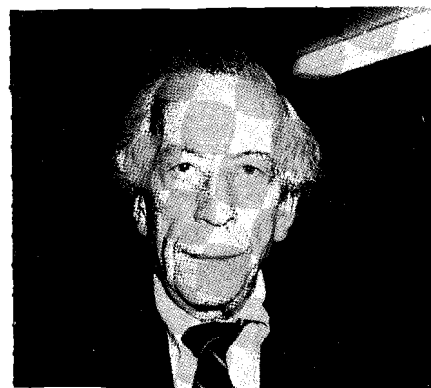
Permítanme entonces tratar de concluir poniendo todo esto en cierta perspectiva. Yo tiendo a quedarme abismado ante las posibilidades tecnológicas que están a nuestro alcance en el futuro de corto y largo plazo. Solo espero que estén, efectivamente al alcance de todos nosotros. Y que nos vengan en forma planeada y ordenada para que los trastornos sean minimizados y los beneficios sean acrecentados al máximo. Creo que estamos tratando aquí con aspectos que desafían el clásico análisis económico de costo-efectividad ya que, en mi opinión, uno de los objetivos esenciales de las comunicaciones mejoradas, "tele" u otras, es mejorar la calidad de la vida humana. Todavía no he encontrado una manera de aplicar una ecuación de costo-efectividad a medidas que benefician a la humanidad. Eso, sin embargo, hace surgir la pregunta -y pienso que es apropiado plantearla aquí de quién pagará y cuáles serán los beneficios para aquellos que no puedan pagar. No tengo respuesta definitiva a esta pregunta, aunque tengo fuertes convicciones de que el acceso debe ser para todos.

Quisiera terminar con reflexiones de otros que han guiado mi propio pensamiento acerca de estos temas por muchos años. Julius Nyerere dijo una vez: "mientras otras naciones están tratando de llegar a la luna, nosotros estamos tratando de llegar a las aldeas". Yo creo que estas nuevas tecnologías podrían contribuir en un esfuerzo como este. Lord Mountbatten dijo una vez: "La ciencia nos ofrece oportunidades casi ilimitadas- pero nos toca a nosotros, las personas, tomar las opciones morales y filosóficas". Espero que este sea el caso.

Finalmente, y esta es mi petición como planificador, el Profesor Garret Hardin escribió: "Nunca podemos hacer solamente una cosa, porque el mundo es un sistema de una complejidad fantástica. Nada viene solo. . . El movimiento de una flor sobre la tierra quizás no perturbe a una estrella distante. Pero sí perturba al resto de la tierra a un nivel sorprendente".



Este artículo es una versión condensada para CHASQUI por Eduardo Contreras Budge de la exposición del autor en el Simposio "Las Comunicaciones en el Año 2000" del cual se informa en otras páginas.



BERT COWLAN, norteamericano, consultor en el campo de la educación en asuntos de comunicación y tecnología. Una de sus especialidades son los satélites. Ha sido consultor en alrededor de 30 países, 20 de los cuales corresponden al Tercer Mundo. Trabajó con agencias internacionales como la UNESCO y UNITER. Consultor de numerosas fundaciones como la Ford y la Friedrich Ebert.

Dirección: 295 Madison Avenue New York, N.Y. 10017. U.S.A.

El taller de integración de ITESO

CARLOS LUNA

La pregunta en torno a la metodología educativa en la formación universitaria de comunicadores sociales cobra cada día más fuerza en los ámbitos académicos. Al parecer existe una clara conciencia de que no basta con resolver los grandes problemas epistemológicos, teóricos y políticos de la comunicación, para garantizar una adecuada formación a los miles de estudiantes que pueblan las escuelas y facultades de comunicación, tanto en México como en América Latina. Así, al lado de la reflexión sobre la definición teórica del objeto de estudio, el papel de la comunicación como factor de cambio social, la inserción profesional de los egresados o las prácticas alternativas de comunicación, surgen las preguntas relativas a la naturaleza misma de los procesos educativos, los métodos pedagógicos y la didáctica de la enseñanza.

Instalar en el eje de la discusión la pregunta por el cómo, viene de hecho a extender el ya de por sí amplio inventario de cuestiones todavía no resueltas. Sin embargo, la pregunta es ineludible, al menos por dos razones. Primero, si por metodología entendemos el principio de coherencia que orienta y organiza los procesos y las operaciones de la educación en función de los propósitos y objetivos establecidos, es decir, la educación de los medios a los fines, evitar la pregunta sólo puede conducir al absurdo de suponer que la sola declaración de los fines es condición necesaria de su realización, y que todo lo demás se dará espontáneamente por añadidura. Segundo, si la comunicación es esencialmente el proceso a través del cual los sujetos sociales producen sentido sobre la realidad, la práctica educativa, que en el fondo no es sino una cuestión comunicacional, se convierte en objeto mismo de estudio y en un espacio privilegiado para

descubrir las claves teóricas de la comunicación y de los procesos que la constituyen. Es decir, la pregunta por la metodología es también la pregunta por la comunicación.

En este contexto de búsqueda de mejores opciones metodológicas, el presente artículo se propone describir y problematizar una experiencia educativa concreta: el Taller de Integración de la Escuela de Ciencias de la Comunicación del ITESO (Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente) en la ciudad de Guadalajara, México. (*)

ORIGEN DE LA EXPERIENCIA

El Taller de Integración surgió en el año de 1976, en un momento en que la Escuela se replanteaba su propio objeto académico y el sentido de la inserción socio-profesional de sus egresados. El viejo paradigma, según el cual el comunicador, armado de una base humanista general y capacitado técnicamente en la producción de mensajes, debía insertarse en los grandes medios masivos y desde ahí transformar la sociedad, poniendo su saber y su saber hacer al servicio de los más altos valores de la humanidad, cedía poco a poco su lugar a una concepción que esperaba más del análisis científico de las prácticas comunicacionales y de los contextos sociales en las que éstas se dan, al tiempo en que empezaba a desconfiar de los grandes medios masivos como único espacio de acción profesional. En síntesis, una concepción en búsqueda de nuevas alternativas y enfoques, tanto en la forma de abordar teóricamente la comunicación, como en la visualización de las aporta-

ciones posibles del comunicador a la sociedad. Este viraje implicaba también un cuestionamiento de las mismas prácticas educativas. A este respecto, se hacía énfasis en la necesidad de superar la desvinculación de la formación de las prácticas comunicacionales concretas, y de resolver la parcelación del conocimiento propia de las concepciones curriculares centradas en la mera yuxtaposición de materias. En otras palabras, se procuraba poner en práctica una nueva situación de aprendizaje que propiciara la síntesis y la integración de conocimientos, habilidades, actitudes y valores, a partir del dinamismo que podría dar a la formación la inserción de los alumnos a una problemática comunicacional real.

La propuesta metodológica venía avalada por la experiencia de un grupo de estudiantes y profesores que, desde dos años atrás y de forma extracurricular, trabajaban en un proyecto de comunicación popular en una colonia de la periferia urbana.

EL MODELO

Sin salirse del espíritu original, el Taller de Integración ha sufrido, del momento de su constitución a la fecha, un proceso constante de reformulación, en un intento por adecuarlo tanto a los avances en la comprensión teórica de la comunicación, como a los cambios surgidos en las cada vez más complejas necesidades sociales de comunicación. De forma paralela se ha avanzado también en la clarificación de los principios educativos y metodológicos que sustentan a la experiencia y a su operación práctica.

Genéricamente, el Taller de Integración puede ubicarse dentro de los modelos educativos de tipo praxeológico. Sus principios orientadores podrían sintetizarse de la siguiente forma:

(*) La Escuela de Ciencias de la Comunicación del ITESO fue fundada en el año de 1967, nació como tal y es la tercera en antigüedad en todo el país.

- a) La educación no puede descansar en la mera transmisión-recepción de contenidos conforme a los esquemas tradicionales o bancarios;
- b) El aprendizaje es el producto de un conjunto de interacciones entre sujeto y objeto; es decir, de un proceso que involucra al sujeto en una actividad encaminada a operar una transformación del objeto;
- c) Más que los productos concretos de la actividad, importan los procesos realizados y la forma en que el sujeto se apropia críticamente de esa actividad.

A partir de estos principios, planteados en su mínima expresión, el Taller de Integración se organiza sobre el siguiente eje de operación:

1. Constitución de un equipo de trabajo en torno a la elección y delimitación de un objeto de transformación (una situación problemática particular), teórica y socialmente relevante.
2. Integración de un conjunto articulado de ideas y elementos de información concreta, dirigidos a la comprensión teórica y empírica del objeto o situación problemática.
3. Definición de estrategias, políticas y objetivos de acción, encaminada a la racionalización y organización de recursos y actividades para la transformación.
4. Ejecución de las acciones programadas, utilizando creativamente las técnicas y recursos de la comunicación, y evaluando permanentemente el proceso en función de los objetivos planteados y la dinámica misma del trabajo.
5. Recuperación y apropiación crítica de la práctica realizada.

Dos consideraciones conviene plantear en torno a este esquema de operación. Primero, para efectos de claridad el esquema aparece como una secuencia lineal de actividades; sin embargo, la misma dinámica del proceso supone volver necesariamente hacia atrás reformulando en aproximaciones sucesivas las etapas aparentemente ya resueltas. En otras palabras, cada fase aporta nuevos elementos para profundizar o replantear los momentos anteriores. Segundo, teóricamente el proceso nunca termina, la fase de apropiación y recuperación debe constituirse en un nuevo punto de partida desde el cual, en una dimensión de mayor amplitud y profundización, debe abordarse nuevamente la problemática. La figura de un espiral podría representar gráficamente el proceso con mayor fidelidad.

OPERACION PRACTICA

Ubicación curricular

Dentro del planteamiento curricular general de la Escuela, el Taller de Integración es el momento culminante de la formación. Se lleva a cabo durante el último año de la carrera (séptimo y octavo semestres) y supone para los alumnos una dedicación de 20 horas de trabajo semanal, por lo menos. Se vincula directamente, por un lado, con los cursos de Teoría de la Comunicación (2do., 3ro. y 4to. semestres), Investigación de la Comunicación (5o. y 6to. semestres) y Planificación de la Comunicación (6to. semestre), junto con los cuales constituye el eje vertebrador de la carrera; y por el otro, con las líneas que la Escuela ofrece como opciones para la profundización (Comunicación Educativa, Comunicación Popular, Comunicación Política, Comunicación Organizacional y Medios), líneas que se trabajan durante el quinto y sexto semestres y a partir de las cuales los alumnos suelen perfilar ya sus proyectos para el Taller de Integración.

Estudiantes y profesores

Dadas las políticas institucionales sobre el ingreso anual de los alumnos y la relativa estabilización de los índices de deserción a lo largo de la carrera, el número de estudiantes que se inscriben al séptimo semestre se ha regularizado alrededor de 60. Sobre esta base, los alumnos se organizan en equipos de cuatro a seis miembros en torno a un proyecto específico de trabajo. De esta forma, funcionan regularmente en el Taller doce proyectos por año. Para atender académicamente a estos proyectos, la Escuela ha asignado a cuatro profesores de tiempo fijo. Constituidos en una Coordinación, los profesores elaboran el programa anual de actividades, y conforme a los proyectos específicos y a las distintas áreas de competencia de los coordinadores, se distribuye entre éstos la atención particular de los equipos, los cuales pueden recurrir además a otras personas en el caso de que requieran alguna asesoría técnica especial.

Elección de proyectos

Un aspecto central y clave para el funcionamiento del Taller es la adecuada elección de los proyectos. Esta elección puede tener su origen en: a) la iniciativa de los propios alumnos sobre la base de su experiencia e interés; b) propuestas específicas planteadas por la propia coordinación del Taller; c) sugerencias de la Dirección de la Escuela o

de otros profesores de la misma; d) peticiones de otras instancias de la universidad, especialmente de aquellas vinculadas a la promoción y extensión universitarias; e) demandas de instituciones externas a la Escuela y la Universidad. En cualquier caso, son los estudiantes quienes tienen la decisión, después de un proceso de ponderación de las opciones existentes, bajo la asesoría de la Coordinación. Criterios básicos para esta decisión son: que el proyecto atienda a una problemática comunicacional real, que garantice cierta autonomía del equipo en la conducción del trabajo, es decir, que no se convierta el proyecto en una mera labor de maquila, y que fundamente su viabilidad dados el tiempo y los recursos disponibles. Sobre estos criterios se priorizan aquellos proyectos que se vinculen a un programa institucional más amplio, de tal manera que pueda preverse su continuidad y su conexión con otras líneas de actividad. Esta etapa culmina con la presentación y aprobación de un anteproyecto en el que se especifican, sobre la base de un diagnóstico inicial, el problema que se piensa atacar, su contexto social e institucional, el esquema que servirá de base para la formulación del marco teórico y la investigación de diagnóstico y, cuando sea el caso, las condiciones de trabajo negociadas con la institución captadora.

Ruta crítica

Una vez aprobado el proyecto, el trabajo se realiza, en un primer momento, sobre la lógica de la planificación. Los equipos elaboran un marco teórico de referencia que posibilite una adecuada comprensión del problema; realizan la investigación de diagnóstico con el objeto de descubrir las variables que inciden en el problema, los obstáculos y apoyos existentes para intentar la transformación y las alternativas más apropiadas de acción; después se definen los objetivos, estrategias y políticas del trabajo, se programan las actividades y se diseñan los mecanismos de evaluación. En un segundo momento, el más largo en el tiempo, los equipos implementan y ejecutan el plan, haciendo los ajustes necesarios a partir de un proceso constante de evaluación formativa. El tercer momento es el de la evaluación final del proyecto; concluido el trabajo se procede a medir cuantitativa y cualitativamente los logros obtenidos y a establecer las causas del cumplimiento o no de los objetivos planteados. Viene por último la fase de recuperación y apropiación de la experiencia.

En esta fase se procura reflexionar sobre la práctica realizada, con el objeto de descubrir los aspectos más significativos del aprendizaje. Este momento permite evaluar tanto el modelo como la operación del propio Taller, y retroalimenta indirectamente a la carrera y a la Escuela en general, aportando nuevos elementos para la comprensión de la comunicación como teoría, como objeto académico de la formación y como campo de acción profesional. El proceso descrito tiene seguimiento y apoyo permanentes en el aula. Cada equipo se reúne una vez por semana con su respectivo maestro coordinador en sesión de asesoría. Semanalmente también, ya sea en reunión general o en grupos más pequeños constituidos por los equipos de trabajo cuyos proyectos son afines, se intercambia información, se discuten problemas específicos, se ponen en común las experiencias y se reporta el avance del trabajo. Al finalizar el año escolar, los equipos entregan la memoria y reporte general del proyecto.

Tipo de proyectos

Para terminar este apartado dedicado a la descripción operativa del Taller, conviene referirse brevemente al tipo de proyectos que suelen realizarse durante esta etapa de la formación. La orientación general de la Escuela, en especial aquello que se refiere a las líneas de profundización, define en términos muy amplios el contenido y dirección del Taller. Sin embargo, la naturaleza misma del proceso de elección y definición de los proyectos permite, dentro de esta orientación, una gama muy amplia de opciones y posibilidades de concreción. En lo que sería una muestra representativa de lo realizado en el ciclo escolar 1983-84, y de lo que se viene realizando en el presente período, se podrían mencionar las siguientes líneas de trabajo: taller de análisis de la información en organizaciones populares, producción de material educativo radiofónico para niños, Promoción cultural y artística en la Universidad, formación de cuadros políticos en organizaciones campesinas, diseño y producción de medios para la empresa, diseño y producción de material didáctico para programas educativos escolarizados, comunicación participativa en partidos políticos.

PROBLEMAS ENCONTRADOS

Además de las pequeñas complicaciones y dificultades que suelen presentarse en la cotidianidad del trabajo. El Taller de Integración sufre algunos problemas particulares propios de su diseño y

operación. Entre éstos se han planteado como problemas importantes:

La continuidad de los proyectos

El carácter transitorio de la estancia de los alumnos en la Universidad, y la forma como se definen los proyectos en el Taller, dificulta mucho la continuidad del trabajo. Por lo general, la duración efectiva de los proyectos se limita al año escolar. Existen, sin embargo, algunos casos en que los equipos que terminan su carrera son relevados por los alumnos que inician el taller en la continuación del trabajo. Desgraciadamente estos casos son excepcionales. Esta falta de continuidad impide realizar una labor más a fondo y de mayor eficacia; situación especialmente delicada cuando los destinatarios de los proyectos son grupos y organizaciones populares, ante los cuales debe existir el compromiso de un apoyo más permanente. Ante esta situación se ha contemplado la necesidad de ir perfilando una cartera de proyectos de mediano y largo plazo y con personal estable, a los cuales se integrarían los equipos del Taller. Esto implicaría una reorganización sustancial tanto del propio taller como de la Escuela, lo cual requiere de tiempo y de una mayor asignación de recursos.

Los ritmos escolares

Otro problema, estrechamente vinculado al anterior, radica en la dificultad de responder a la dinámica natural de los proyectos desde los ritmos escolares y académicos de trabajo. No se puede exigir a los alumnos que dediquen los períodos vacacionales a una actividad que, a pesar de todo, sigue siendo una cuestión escolar. Por otra parte, el Taller no deja de ser una materia sujeta a calificación y acreditación oficial en períodos preestablecidos. El problema se sobrelleva atendiendo con especial cuidado la programación de actividades y adoptando una política de relativa flexibilidad en el seguimiento de los proyectos. Además, en muchas ocasiones los equipos de trabajo llegan a involucrarse lo suficiente con su proyecto, para que de ellos mismos surja la iniciativa de dedicar más tiempo del mínimo requerido.

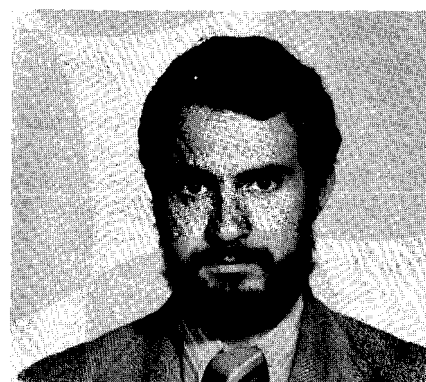
La maquila y el activismo

El Taller de Integración es una experiencia educativa teórico-práctica. Supone momentos para el estudio, la reflexión y la toma de decisiones, y momentos para emprender la ejecución de tareas y actividades concretas. La inserción de los estudiantes en prácticas comunicacionales concretas, muchas de ellas dentro de programas instituciona-

les, produce, en algunas ocasiones, una presión explícita o implícita en el sentido de atender de forma inmediata demandas específicas de trabajo, al margen de cualquier estudio o planificación que pudiera fundamentarlas. El problema se agrava cuando el propio estudiante se asume a sí mismo, desde una posición practicista, como mero maquilador de obras, bajo la justificación del realismo y la necesaria adaptación al mundo profesional. Cuando esta situación se presenta, los momentos para la reflexión teórica, la investigación de diagnóstico y la planificación se sufren con impaciencia, y todo el proceso educativo se desvirtúa. El problema se ha enfrentado hasta ahora a nivel de discusión y análisis abiertos a lo largo del proceso; por otra parte, procurando que la vinculación institucional de los proyectos vaya precedida de un convenio entre las partes en el que se explicita el carácter de la aportación que los alumnos puedan ofrecer.

CONCLUSION

El Taller de Integración ha venido funcionando durante ocho años. Constituye para la Escuela de Ciencias de la Comunicación del ITESO, un aspecto central en tanto que expresa, de alguna manera, su especificidad y su proyecto. Esta lejos aún de agotar sus posibilidades como opción metodológica y de resolver los problemas que padece; ha avanzado, sin embargo en esta dirección.



CARLOS EDUARDO LUNA CORTES, mexicano, licenciado en Ciencias de la Comunicación, maestría en Comunicación y Desarrollo. Es profesor a tiempo completo de la Escuela de Ciencias de la Comunicación del ITESO.

Dirección: Escuela de Ciencias de la Comunicación del ITESO, Guadalajara, México.

Las escuelas de comunicación en México

CRISTINA ROMO

1.- *¿Cuáles son los antecedentes, cantidad, ciudades donde funcionan?*

El número de instituciones dedicadas a la enseñanza de la comunicación en México es definitivamente excesivo, pues, a noviembre de 1984 había 48 a nivel licenciatura y 5 de postgrado. De las primeras, menos de la tercera parte (15) son públicas. A estas 48 escuelas asisten unos quince mil alumnos y alrededor de mil profesores.

En 1964 había 5 escuelas. (La primera de comunicación fue fundada por la Universidad Iberoamericana en 1960; dedicadas al periodismo existían previamente la "Carlos Septién García" de México, D.F. (1949); la de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM (1951); y la de la Universidad Veracruzana (1954). Diez años después su número se había duplicado, puesto que en 1974 eran 11. Una década más tarde, en 1984, el número se había casi decuplicado respecto de 1964.

Este crecimiento realmente espectacular de las escuelas, resulta desproporcionado al compararlo -por ejemplo- con el crecimiento de los medios, puesto que ninguno de ellos, prensa, radio o televisión, ni remotamente llegó a multiplicarse por diez, ya que ni siquiera se triplicó. En los 15 años que van de 1969 a 1984, (datos que tengo a la mano) los diarios aumentaban de 263 a 362 (37 por ciento); las revistas de información general, todas ellas editadas en la ciudad de México sufrieron un decremento de un 12 por ciento al pasar de 122 a 107; las estaciones de radio que eran 531 en

1969, contaban en 1984 con 880, para un aumento del 66 por ciento. Por otro lado, exhibiendo con mayor descaro algunos de los vicios de los medios mexicanos, la televisión pasaba de 49 emisoras a 139 para un incremento porcentual de 184 por ciento, pero mientras que el número era en sí espectacular, la composición de éste dejaba al descubierto otras verdades que aquí tocaremos sólo de refilón: la televisión mexicana en 1969 la componían 49 emisoras, de ellas, 21, casi la mitad eran de Televisa; 15 años más tarde, de las 139 en total, 75 ¡más de la mitad! son de Televisa, contra 42 propiedad del Estado.

Entre paréntesis, y para terminar con esta disgresión, de esas emisoras sólo 19 eran de producción local y del gran total, 117 son solamente repetidoras.

Geográficamente las cosas andan así: mientras que 13 escuelas se ubican en la capital del país (27 por ciento), Monterrey tiene 4; Guadalajara, León y Puebla, cuentan con 3 cada una. El estado de Tamaulipas, tiene 4 y los estados de Sonora y Sinaloa 3. Todos ellos en el norte. La mitad de las entidades en que está dividida políticamente la República Mexicana no cuentan con escuelas de comunicación. Aquí, como en el mundo en general, el norte tiene casi todas las escuelas, mientras que el sur prácticamente no tiene.

2.- *¿En qué momento y debido a qué causa se produce una expansión de las escuelas?*

Hasta 1969 había 7 escuelas. En los años 70 se abrieron 22 y en lo que va de los 80, se han creado 19.

No podemos dar una respuesta que nos muestre una tendencia clara respecto a por qué se abren tantas instituciones. Cada una de las escuelas tiene una razón. Algunas de esas razones son curiosas; otras, inexplicables. Por ejemplo: uno de los fundadores de una, dijo que abrirían la carrera porque habían hecho una encuesta entre alumnos de preparatorio y resultó que Ciencias de la Comunicación había sido una de las opciones más solicitadas y esto garantizaría inscripciones. Sin embargo, al cuestionársele sobre profesorado, objetivos, necesidades sociales locales a las que respondería, planteamientos teóricos o instalaciones contestó que estaban ya buscando a la persona que resolviera eso. Conste que en su misma región había ya dos escuelas de comunicación. Al mismo tiempo tenemos otro ejemplo del nacimiento de otra escuela en donde el creador, estudió la realidad de su zona y descubrió que una escuela de comunicación podría colaborar al estudio y desarrollo de comunidades rurales indígenas.

Creo que son pocas las escuelas que se han abierto respondiendo a una necesidad concreta o a un estudio previo. Las escuelas que se establecieron antes de mediados de los años setenta lo hicieron en esa forma. Las demás, no han hecho ese estudio; saben que las escuelas de comunicación tienen público. Este es, a mi juicio, el caso de las segundas o terceras en una misma localidad. Creo que cuando es la primera hay más con-

ciencia de atender una necesidad.

Los mismos egresados han sido grandes promotores para la apertura de nuevas escuelas. Regresan a sus lugares de origen y convencen a alguna universidad local o a un grupo, de las bondades de la comunicación y de pasada resuelven su problema de empleo.

Tratando de caracterizar las épocas diría que en los años 60, el trabajo era descubrir para qué realmente servía esta carrera, conocer los medios establecidos e intentar entrar en ellos.

Sin embargo la realidad no era tan sencilla. Por un lado teníamos la incipiente teoría que no se adaptaba fácilmente a la práctica, más bien estaba desvinculada. Y por otro encontrábamos que la gente de los medios, hecha en la práctica, no estaba dispuesta a quitarse para que entraran los egresados de las pocas escuelas, a quienes por supuesto les faltaba práctica.

Vino luego en los 70, como era de esperarse, la develación de los medios, la crítica, la denuncia, la acusación, pero sobre todo, la desmitificación de los mismos medios que ha sido muy sana. Tal vez también sea una consolación por no estar en ellos, como si dijéramos “ni son tan influyentes”, aunque la realidad es que están ahí y no lo podemos negar.

En los últimos años de la década pasada, la fascinación inicial y la crítica posterior a los medios, sobre todo los electrónicos, trajo por consecuencia algo mucho más fructífero: la diversificación de objetivos y campos para el ejercicio profesional. Se descubrió que estudiar

Creo que son pocas las Escuelas que se han abierto respondiendo a una necesidad concreta o a un estudio previo.

y ejercer la comunicación era mucho más que sólo los medios. Que la sociedad estaba demandando comunicadores para otras áreas y con otras formas de ejercicio. Se afianzó la idea de que el comunicador podría trabajar en la comunicación institucional, es decir los flujos internos y externos de una institución; que podría trabajar en la comunicación popular funjiendo en ella como un facilitador para que los actores del

proceso se expresaran y se comunicaran; que podría ser un planificador de proyectos de comunicación; que podría ser un diagnosticador de problemas susceptibles de ser resueltos a través de formas y prácticas de la comunicación.

Para el futuro creo que lo que toca es una diversificación de enfoques y de objetivos en cada una de las escuelas. Es decir, que sin perder de vista el estudio completo de nuestro objeto, la comunicación, las escuelas vayan profundizando más en algunos aspectos. De hecho esto ya ocurre, principalmente en las escuelas más antiguas, en donde encontramos alguna con énfasis en estudios sobre el desarrollo, otras que ahondan más en la comunicación educativa, otras en la comunicación institucional, otras más en la comunicación popular o comunitaria. En fin, que tendrá que llegar el momento en que los estudiantes puedan escoger una escuela porque en ella se enfatiza sobre algo concreto de su interés. Esto de ninguna manera quiere decir que se esté propugnando por una especialización; ésta, creo, debe darse, en todo caso, en el postgrado.

3.- *¿Qué posibilidades de absorción hay para los egresados? ¿Se dedican realmente a la comunicación?*

Esta es una pregunta difícil de responder porque son pocas las escuelas que llevan a cabo un seguimiento de sus egresados. Y aunque hay datos que responden sólo a alguna de ellas, esa situación no se puede generalizar. Sabemos que no más del 15 o 20 por ciento trabajan directamente en los medios. Este ha sido un campo algo cerrado. Sin embargo el ejercicio profesional se ha ampliado y encontramos comunicadores en muchas áreas como son la educación, la planificación, la comunicación institucional, las relaciones públicas o la promoción popular. De alguna manera las escuelas han comprendido esto y el instrumental de trabajo se ha ido ampliando también.

Para la obtención de empleo no hay que perder de vista que los estudiantes de comunicación son de suyo muy críticos, y esta característica la conservan muchos egresados. Como es de suponerse para muchos empleadores esto tiene gran importancia, desgraciadamente negativa. Las circunstancias, la historia, la casualidad, les han dado a las escuelas de Ciencias de la Comunicación el papel que en tiempos más inocentes tenían las facultades de Filosofía y Letras, Derecho y Ciencias Sociales. (Creo que

esto ocurre así porque en Ciencias de la Comunicación se ofrece una conjunción teórico-práctica de conocimientos difícil de encontrar en otras partes). Pero el caso es que, por lo menos en mi experiencia, las escuelas de comunicación o los alumnos y en algunos casos ambos, se han convertido en críticos o en la conciencia crítica, primero de la universidad y luego de la sociedad en general. Blanco predilecto de sus reflexiones son los medios institucionalizados, privados o estatales, lucrativos o no. Me gustaría saber si esta actitud crítica tan severa se mantendría incólume de tener profesores y alumnos, más ingerencia en los medios que critican, particularmente los más subyagantes como la televisión y la publicidad.

Para el futuro hay que lograr una diversificación de enfoques y de objetivos en cada una de las Escuelas.

4.- *¿Cuáles son los principales problemas que enfrentan las escuelas de comunicación en México y qué aspectos pueden considerarse esperanzadores?*

Los problemas principales que enfrentan las escuelas de comunicación de México son los siguientes:

— Orientación vocacional. Cuando un muchacho no sabe qué estudiar o tiene muchas alternativas y no puede decidir; cuando tiene inclinación a las ciencias sociales, a las artes o la filosofía, pero quiere que esa inclinación le dé para vivir; cuando quiere salirse de lo usual o tiene inclinaciones “apostólicas”, a comprometerse o a relacionarse, es muy probable que se inscriba en Ciencias de la Comunicación, porque “te abre muchas perspectivas”, porque “es una carrera muy amplia”, “en donde se ve de todo”, y “así no pierdo el tiempo mientras me decido”. Es cierto que muchos aspirantes ingresan en la carrera sabiendo a dónde van, sin embargo este problema de falta de orientación vocacional afecta a todas las escuelas, aún a las más serias y fundamentadas.

— Otro problema común es la desarticulación entre la teoría y la práctica. Ante una teoría que está en elaboración se contraponen la urgente necesidad de pro-

porcionar a los estudiantes un instrumental de trabajo práctico. Generalmente se recurre a la práctica establecida y a los modelos vigentes.

— Problema para todos será muy pronto, la saturación del mercado de trabajo, si no se diversifica más la práctica profesional.

— Algunas escuelas tienen problemas por no tener explícitos sus objetivos. Esto, como es de suponer dificulta la elaboración de los curricula y el enfoque general.

— Para las escuelas de nueva creación en poblaciones del interior del país es problemático el conseguir profesores y más si la escuela no tiene recursos para contratarlos por tiempo exclusivo o para facilitarles la actualización.

En este panorama tan realista hay esperanzas que brillan, aún débilmente, pero brillan y eso es importante. Me complace mucho el surgimiento de los estudios de postgrado y el enorme esfuerzo que en materia de investigación se ha hecho. Respecto a los postgrados, son 5 las instituciones con programa de maestría, estas son: la UNAM, la Universidad Iberoamericana y el Instituto Latinoamericano de Comunicación Educativa en la ciudad de México, la Universidad Regiomontana y la Autónoma de Nuevo León en Monterrey; próximamente el ITESO de Guadalajara abrirá una más. Esta es una necesidad muy grande porque en México (y aquí me

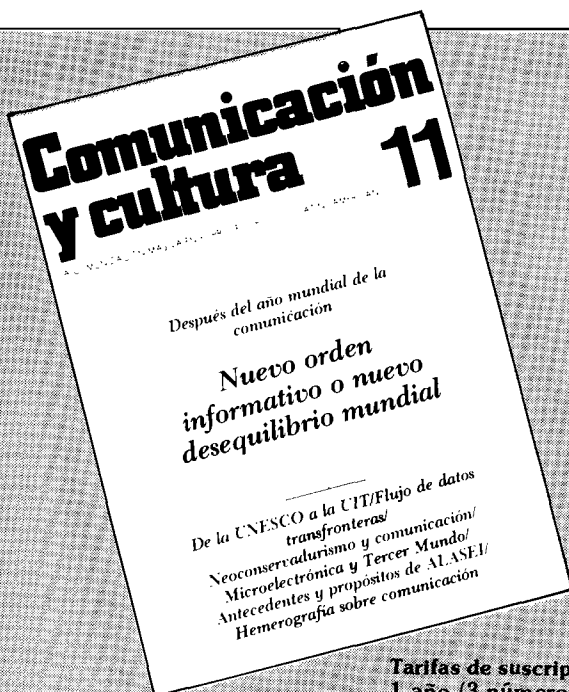
preguntaría si esto fuera cierto en otros países) la licenciatura en general está bastante devaluada y la maestría contribuye a dar un nivel más científico a la profesión. Es obvio que las maestrías implican investigación y de esa manera se incrementarán las investigaciones en nuestro ramo lo que se sumará a las ya valiosísimas y extensas investigaciones desarrolladas por muchos egresados de las primeras generaciones de nuestras escuelas.

Existe también una cierta cohesión en cuanto al estudio y la investigación a través de la obra que vienen realizando dos organizaciones: la primera, el CONEICC (Consejo Nacional Para la Enseñanza e Investigación de las Ciencias de la Comunicación) que agrupa a 28 de las escuelas y a algunos investigadores/profesores que han tomado en serio la recopilación y sistematización de los estudios sobre comunicación hechos en México, la actualización del profesorado y la iniciativa de llevar a cabo estudios sobre la enseñanza de la comunicación en México; y la segunda, la AMIC (Asociación Mexicana de Investigadores de la Comunicación) la cual está constituida por más de 150 investigadores. La AMIC tiene como prioridad descentralizar la actividad investigativa, de manera que pueda extenderse por todo el territorio, además de involucrar su tarea con las organizaciones populares y sociales. Ambas asociaciones realizan reuniones

nacionales en las que se discuten los problemas del país a la luz de la comunicación y sus implicaciones. Así, en octubre pasado, en el tercer encuentro de CONEICC se estudió el problema de las nuevas tecnologías.



CRISTINA ROMO DE ROSELL, profesora e investigadora del ITESO, Guadalajara. Viene desarrollando una importante labor en organismos como el CONEICC (en el cual ejerció la presidencia) y la AMIC, en México, y en FELAFACS. Es autora de diversos trabajos, en especial sobre el tema radio, por lo cual participó en el Festival Internacional de la Radio realizado por CIESPAL en octubre pasado.



Sumario

Año mundial de la comunicación: Con penas y sin gloria
Héctor Schmucler

El nuevo orden informativo reubicado: de la UNESCO a la UIT
Fernando Reyes Matta

El debate sobre flujos de datos a través de las fronteras.
Eduardo Rivera Porto y Lilia Briceño

Nuevas tecnologías de información y desequilibrio del poder mundial. **Raquel Salinas Bascur**

La entrada del Tercer Mundo en el mercado mundial de las noticias. **Rohan Samarajiva**

Neoconservadurismo y comunicación en Estados Unidos.
Pablo Casares

La discusión sobre el NOMIC en la UNESCO/ Proyecto de creación y estatutos de ALASEI /Hemerografía sobre comunicación

Tarifas de suscripción

1 año (3 números) México \$1300
América Latina US\$ 15 (vía aérea)
Otros países US\$ 21 (vía aérea)

Correspondencia y suscripciones:

Comunicación y Cultura. Calzada del Hueso
1100, México 04960, D.F. tel. 594 7833,
ext. 169.

ACTIVIDADES DE CIESPAL

CURSO-TALLER SOBRE DIRECCION Y ADMINISTRACION DE LA EMISORA POPULAR.

Del 19 al 30 de Noviembre de 1984, se celebró en la sede de CIESPAL un curso-taller para directores de emisoras, con el fin de introducirles en el campo de una administración moderna y participativa.

El curso fue dictado por el Dr. Domingo Gallego, del Centro Europeo para la Formación de Directores con sede en Madrid quien es además Catedrático de la Universidad Complutense.

El taller en su primera parte, fue una exposición de los distintos estilos de alta dirección de empresas como el de Adizes, Getzle, Guba. Pasada la parte teórica se hicieron diversos ejercicios prácticos de administración y liderazgo participativo, desde organizar a un equipo humano en un desembarco de la Nasa en la luna, hasta dirigir las negociaciones para la compra de un barco. Algunos ejercicios fueron grabados en videotape para analizarlos posteriormente en grupo y cuantificar el uso de las técnicas practicadas.

Los doce participantes de siete países latinoamericanos quedaron sorprendidos de la seriedad del curso, su practicidad y en especial del material usado. Al final de los diez días de trabajo, se hizo un recuento de las casi cien horas de trabajo. Se diseñó una estrategia práctica para tener el equipo humano de una emisora, motivado, activo y con gran efectividad en sus tareas.

Como parte esencial del curso se preparó a los asistentes, para que ellos puedan aplicar esas técnicas en

sus empresas y, a la vez, organizar cursos en sus países entre las pequeñas emisoras que se dedican a la cultura popular.



RONALD GREBE, CO-EDITOR DE CHASQUI, RETORNO A BOLIVIA

Ronald Grebe López, co-editor de CHASQUI, ha retornado a su país natal, en donde se hará cargo de la Secretaría Ejecutiva de las Escuelas Radiofónicas de Bolivia, ERBOL.

Ronnie, como todos le llamaban cariñosamente, fue responsable de la edición de Chasqui desde el número 4 (julio-septiembre 1982). Contribuyó notablemente a reforzar y consolidar el alto nivel y prestigio académico que Chasqui ha logrado alcanzar tanto en la región como fuera de ella. Para esto, dedicó a la revista todos sus esfuerzos, sin doblegarse an-

te las mil contingencias cotidianas que conlleva la difícil tarea de hacer realidad una aspiración, y no sólo hablar de ella.

La presencia de Ronald en Chasqui fue posible gracias al auspicio de la Fundación Friedrich Ebert en CIESPAL. Ahora, desde Bolivia, continuará vinculado a la revista, pero desde otras perspectivas: la de colaborador.

CHASQUI y CIESPAL desean a Ronnie el mayor de los éxitos en la desafiante y significativa labor que le corresponde en estos momentos: servir a las mayorías bolivianas, a campesinos quechuas y aymaras, a mineros, a pobladores marginales, mediante la comunicación radiofónica en apoyo a procesos populares de educación y cultura, participación y movilización.

Sabemos que Ronnie pondrá en este quehacer compartido, el mismo entusiasmo y la misma dedicación que se evidenció en Chasqui, sin perder sus otras cualidades: el compañerismo generoso y la esperanza bien plantada.

EL PRIMER FESTIVAL LATINOAMERICANO DE RADIO EDUCATIVA

Del 15 al 19 de Octubre de 1984, se reunió en CIESPAL un Jurado internacional compuesto por cinco personas para seleccionar los ganadores del Primer Festival Latinoamericano de Radio Educativa convocado por CIESPAL y Radio Nederland Training Centre del Reino de los Países Bajos.

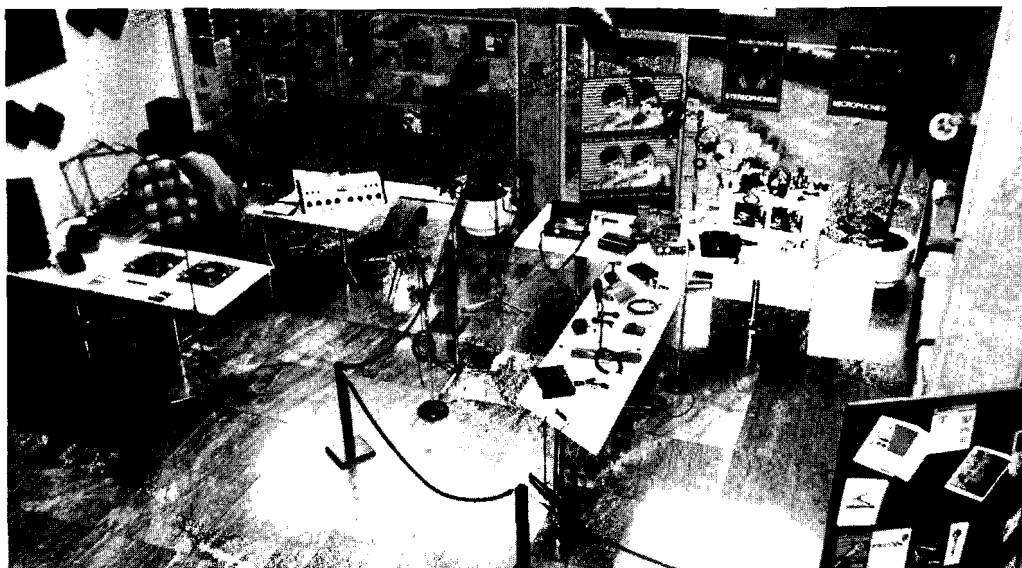
La novedad del Festival consistió en dar participación a los asistentes en la escucha y enjuiciamiento de los programas, en la sesiones de la mañana. Por las tardes, el jurado, a puerta cerrada, escuchaba nuevamente aquellos que mejor acogida habían tenido.

Para llevar a cabo la tarea de selección se utilizaron los siguientes criterios de base, que se dieron a conocer en las audiencias públicas: 1) contenido social y educativo; 2) formulación pedagógica; 3) calidad creativa; y 4) calidad técnica.

El jurado coincidió en apreciar un avance significativo en los últimos diez años, en cuanto a la concepción y realización de programas radiofónicos educativos. Comprobó también el entusiasmo, dedicación y seriedad con que numerosas instituciones y grupos de trabajo están llevando a cabo esta tarea. El Jurado en ningún momento quiso hacer del Festival una instancia de simple competencia donde hay buenos y malos, sino un momento de reflexión y aprendizaje del que todos podamos extraer una experiencia positiva.

Después de cinco días de intenso trabajo, el jurado entregó el siguiente veredicto:





Documental.- Por la seriedad en tratar la vida de Monseñor Romero y la calidad radiofónica de las técnicas empleadas, otorga el primer premio a: Radio Santa María de la República Dominicana, por su programa: *"Los pobres me enseñaron a leer el evangelio"*, producida por Pedro Gonzalez Llorente y galardonado con US\$2.000,00.

Por constituir un valioso ejemplo de periodismo de investigación, al servicio de un tema de gran proyección y resonancia latinoamericana -la Guerra de las Malvinas-, otorga el segundo premio a: Jotace y Asociados de la República Argentina, por el programa: *"La Trama Secreta de las Malvinas"*, producido por Ricardo Cirschaum, Eduardo Van Der Kooy y Oscar Cardoso, galardonado con US\$1.000.

Por el esfuerzo de tratar un tema de dramática relevancia latinoamericana como es el caso de los desaparecidos, se otorga una mención honorífica a Radio Selecta de Venezuela, por su programa: *"El detenido desaparecido en Latinoamérica"*, producido por Beatriz Borjas.

Radio Revista.- Después de un detenido análisis, el jurado decidió declarar este premio desierto, convenci-

do de que existen muchas emisoras que no se han animado a participar. El jurado llama a todos los productores a seguir superándose en la práctica de este género tan rico en posibilidades.

Por el trabajo de un grupo de campesinos que con limitados recursos, se apropia del medio, para promover su organización autónoma, otorga el segundo premio a: el Centro Nacional de Acción Pastoral (CENAP) de Costa Rica, por el programa: *"Abriendo surco"* realizado colectivamente por un grupo de campesinos y galardonado con US\$1.000,00.

Por la preocupación de una emisora comercial por promover un programa de contenido social y cultural abierto a la participación de la comunidad, otorga una mención honorífica a La Voz del Cañahuate de Colombia, por el programa: *"Magazine Vallenato"*, producido por Urbano Torres Hinojosa.

Radiodrama.- El jurado reconoce el esfuerzo hecho en esta categoría, reflejado en el número de programas presentados. Sin embargo declara desierto el primer premio.

Por el rescate y valoración de elementos de la cul-

tura popular, la calidad creativa de su realización, el empleo imaginativo de los recursos radiofónicos y la educación a las características culturales de la audiencia destinataria, otorga el segundo premio a Radio La Voz de la Selva, por su programa: *"La leyenda del domingo siete"*, producido por el Centro IPSA y galardonado con US\$1.000,00.

Por la transcendencia de la problemática abordada, la preocupación por presentarla directamente relacionada con la percepción cotidiana del oyente, otorga una mención honorífica a La Federación de Trabajadores de la Enseñanza (FETRAES) de Costa Rica, por el programa: *"Los desaparecidos"*, producido por Alfredo González Chávez.

Didactico.- Por la labor educativa en favor de los adultos del Ecuador, habiendo organizado cursos para más de treinta mil alumnos, usando la radio como medio educativo, otorga el primer y único premio al Instituto Radiofónico Fé y Alegría del Ecuador (IRFEYAL) dirigido por Pedro Niño Calzada.

El Primer Festival de la Radio Educativa Latinoamericana contó con la inscripción de 158 participantes extranjeros y 2.313 partici-

pantes nacionales. Estuvieron presentes 21 países de América Latina y Europa, entre los que se destacaron por el número de participantes Colombia (118), Perú (14) y Argentina (7).

Asistieron delegados de las grandes emisoras internacionales: Radio Nederland del Reino de los Países Bajos, Deutsche Welle de la República Federal de Alemania, Radio Canadá Internacional, Radio Suecia Internacional y Radio Suiza Internacional.

En cuanto a la participación en el concurso de programas radiofónicos se presentaron 68 instituciones de 15 países con cerca de 200 programas en las diferentes modalidades: radio revista educativa, radiograma y documental.

Cabe destacarse la presentación de numerosos programas de transcripción y programas modelos de las principales emisoras y centros de producción de todo el mundo.

Enviaron programas modelo: Argentina (7), Bolivia (4), Brasil (11), Colombia (14), Costa Rica (3), Cuba (5), Ecuador (4), Haití (1), México (7), Nicaragua (1), Panamá (5), Perú (38), República Dominicana (6), Uruguay (1) y Venezuela (1).

Se ofrecieron al público una selección de programas de transcripción de: Serpal, Universidad Javeriana de Bogotá, OEA, La Voz de América, BBC, Radio Suiza, Radio Francia, Radio Suecia, Radio Nacional de España, Radio Canadá y Radio Nederland, entre otros.

Con motivo del Primer Festival de Radio Educativa Latinoamericana y de conmemorarse los 25 años de la fundación de CIESPAL, se publicaron 8 directorios y bibliografías sobre radiodifusión con datos de interés para los participantes y las instituciones que representaban: Directorio de Centros

de Capacitación en Radio, Directorio de Centros de Comunicación Popular, Directorio preliminar de emisoras culturales y centros de producción, Bibliografía básica de radiodifusión, bibliografía preliminar sobre comunicación popular en América Latina, Centro de Documentación de Ciespal: artículos sobre radiodifusión, Programas de transcripción y modelos, Catálogos del Museo de la Radio.

El Festival contó con una exposición y venta de libros sobre comunicación, publicados tanto por Ciespal como por otras editoriales. Se ofrecieron a los participantes y visitantes más de mil títulos sobre el tema.

Se exhibieron equipos de radiodifusión de diferentes fabricantes, con la finalidad de ofrecer al público las novedades más sobresalientes en el campo técnico y material de apoyo. Entre las marcas caben señalar: Electro Voice, Tapco, Russco, Otari, LPB, Audio Technica, AKG, Shure, Dod, Phillips, Telex, ATE, Icom, Microtrak, Delta, Ampex, Sonex, Atlas, Ramko, Huer, Studer-Revox, BGW, Technis, Tan-noy, entre otras.

Con estos equipos se conformaron dos estudios prototipo de radio: un "estudio promedio", que ofrecía una composición básica con los equipos necesarios para producción y que por su calidad/precio se aconsejaba para emisoras culturales de tipo popular; y un "estudio sofisticado" que, con una consola de 18 canales, presentaba los últimos adelantos en el campo técnico: disco-laser, grabadora de 8 pistas con control remoto, etc.

También se presentó un stand de equipos de radioaficionados aplicados a la radiodifusión para transmisiones móviles y punto a punto. Desde dicho stand operó la estación oficial de radioaficionados de Quito Radio Club (HC1QRC), que

con dos equipos de computación transmitió en radioteletipo (RTTY), contactando con numerosos países (Ecuador, Estados Unidos, Canadá, Chile, Argentina, Colombia y España) a los que se les proporcionó información sobre el Festival de Radio Educativa Latinoamericana que se estaba desarrollando en Quito.



EXPERTO DE CIESPAL/FES EN BONN Y BERLIN

Eduardo Contreras Budge, experto de CIESPAL/FES, fue invitado por el Consejo de Directores de la **Friedrich Ebert Stiftung** de la República Federal de Alemania a dos eventos internacionales de comunicación del 17 al 25 de septiembre de 1984.

El primero, organizado por la FES en su sede central de Bonn, se dedicó a intercambiar inquietudes, experiencias y perspectivas sobre el desarrollo de las comunicaciones bajo crecientes restricciones económicas en el Tercer Mundo. Reunió por tres días a una quincena de especialistas y directivos de proyectos de comunicaciones, incluidos cinco asiáticos y cuatro africanos, además de expertos de la Fundación. El Director General de UNESCO estuvo presente en la sesión inaugural.

Como parte de dicho simposio, participó también como panelista en una mesa redonda de **Nord-Süd-Forum** sobre un tema similar. Dicho foro reúne a destacados personeros interesados en la problemática Norte-Sur desde diversas perspectivas profesionales.

El segundo evento fue la participación en la Conferencia Anual del IIC **International Institute of**



Los oradores Eduardo Contreras Budge y Neville Jayaweera en una de las sesiones del IIC, Berlín, 9/84, moderada por Lord Asa Briggs.

Communications, realizada en Berlín del 20 al 23 de septiembre. Correspondió a un esfuerzo de la FES por incrementar la representación y hacer más visibles los intereses de los comunicadores del Tercer Mundo en el IIC. El IIC es una organización preocupada por los usos actuales y desarrollo futuros de las comunicaciones en todo el mundo que proporciona un raro foro interdisciplinario de reunión de ejecutivos, administradores y profesionales de agencias y empresas públicas y privadas en las comunicaciones, académicos, investigadores, comunicadores y otros interesados en sus temáticas. Es quien publica la prestigiosa revista **Inter-Media**.

La Conferencia del IIC abordó temas tales como Radiodifusión y Video, la Economía de la Información, Comunicaciones Internacionales, Programas Espaciales, Telecomunicaciones y Computación. Eduardo Contreras fue orador invitado a la sesión sobre el desarrollo actual de las comunicaciones y sus implicaciones para el Tercer Mundo, conducida por Lord Asa Briggs, Director del Programa de Investigación y Proyectos del IIC, siendo el otro ponente Neville Jayaweera, de la WACC (Asociación Mundial de Comunicación Cristiana).

En su ponencia, Contreras se refirió al nuevo esce-

nario mundial en gestación por el avance de las nuevas tecnologías de comunicación, y cómo esa agenda se superimponía a preocupaciones tercermundistas aún no resueltas, destacando la labor de formación regional sistemática de CIESPAL como parte sustancial y no retórico al perfeccionamiento y democratización de los procesos de comunicación para el desarrollo.



CURSO DE PRODUCCION DE PROGRAMAS RADIO- FONICOS

Del 4 de Noviembre al 7 de Diciembre se llevó a cabo en las Universidades Jorge Tadeo Lozano y Javeriana de la ciudad de Bogotá, un curso de Producción de programas Radiofónicos, con la participación de trece estudiantes y profesores de las diferentes Universidades de Colombia.

Este curso se realizó como parte del programa de actividades de CIESPAL dentro del plan de capacitación en el ramo de la radiodifusión. El trabajo de cinco semanas, estuvo orientado a la realización de programas en seis formatos como son: Charla narrada, ilustrada programas musicales, radio revista, documental y radiodrama.

La responsabilidad principal

del curso recayó sobre los instructores de Radio Nederland y CIESPAL Walter Alves y Sammy De La Torre.

La colaboración prestada para la realización de las actividades del programa fué uno de los puntos relevantes y en esto cabe un sincero agradecimiento a la Universidad Javeriana por intermedio de su Decano el Dr. Joaquín Sánchez y el Departamento de Audiovisuales. Fue muy estrecha la participación de los exbecarios de CIESPAL, Margarita Ujueta, Pilar Rodríguez y José Patrocinio Castañeda.



TALLER DE INTRODUCCION A LA PRODUCCION RADIOFONICA

Del 17 al 22 de Diciembre, se realizó un Taller de Introducción a la Producción Radiofónica Educativa, en la emisora "Antena Libre" de Esmeraldas, Ecuador. A este taller asistieron 18 personas del personal de planta de dicha emisora, de la Dirección Provincial de Educación y varios colaboradores. Los temas tratados fueron: Principios de Comunicación, Los Elementos del Lenguaje Radiofónico, Las características de una emisora educativa y cultural La Evaluación de los programas radiofónicos y las charlas: narrada, dialogada e ilustrada.

El Taller estuvo organizado en Esmeraldas por Radio "Antena Libre", contando con la asesoría técnica del Proyecto CIESPAL-RNTC. La conducción del curso estuvo a cargo de Amable Rosario por CIESPAL-RNTC, Juan Auquilla por el Ministerio de Educación, y el padre Juan Pablo Pezzi de Radio Antena Libre.



TALLER SOBRE EL RADIODRAMA EDUCATIVO

Con un total de 19 becarios de las diferentes Direcciones Provinciales de Educación del país, se realizó en la sede de CIESPAL un Taller sobre el Radiodrama Educativo, dentro de las actividades que se vienen desarrollando de acuerdo con el Convenio Básico de Cooperación suscrito entre el Gobierno del Ecuador, CIESPAL Y RADIO NEDERLAND, que prevé el asesoramiento especializado en Técnicas de Producción de Programas Radiofónicos Educativos, al personal del Ministerio de Educación involucrado en este medio a nivel de Post-Alfabetización. Dentro de la planificación de los cursos de entrenamiento a nivel nacional que CIESPAL-RNTC implementan conjuntamente con el Ministerio de Educación, se está desarrollando un ciclo de profundización en el dominio de las técnicas de producción, dividido en cuatro módulos. En el primer módulo se trató la enseñanza radiofónica abierta y se realizó del 23 de julio al 17 de agosto. El segundo módulo sobre el radiodrama educativo, tuvo como objetivo el proporcionar a personas del Ministerio de Educación y de algunas entidades públicas, los conocimientos técnicos y prácticos en la realización de radiodramas educativos, para producir series que puedan ser utilizadas como audioprogramas didácticos en el aula, transmitidas por radio o utilizadas en discusiones grupales.

El segundo módulo se realizó del 19 de noviembre al 14 de diciembre. En la cuarta semana, se contó con la presencia del subsecretario de Educación, Dr. Francisco Vivanco Riofrío, quien sostuvo una sesión de trabajo con los participantes.

Como fruto del trabajo

cumplido en los dos módulos realizados, se produjo una serie de 30 programas con "Cuentos, leyendas y tradiciones del Ecuador", 108 Radio Revistas Educativas, de las cuales se han difundido un total de 40 horas, y 46 documentales didácticos.

El Tercer Módulo sobre La Enseñanza Radiofónica Sistemática y el cuarto: La Evaluación y Supervisión de los Sistemas Radiofónicos se realizarán en 1985.



LA FONOTECA EN LA EMISORA POPULAR

CIESPAL, publicó el número 22 de la Colección INTIYAN, que se refiere a "La Fonoteca en la emisora Popular", escrita por el experto de Radio Nederland Training Centre, en CIESPAL, Amable Rosario, de nacionalidad dominicana.

Este libro se ha escrito conociendo los afanes y las angustias que pasan algunos productores, locutores, consoletistas y, hasta los mismos discotecarios, cuando tienen que buscar un material específico: discos, cassettes, cintas o cartuchos. No es un tratado científico, sino un manual para el mejor aprovechamiento del mate-

rial sonoro que las emisoras tienen en su fonoteca.

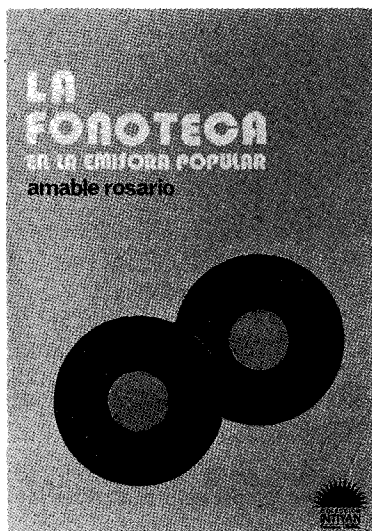
Consta de cuatro capítulos y un anexo y va dirigido al personal de las emisoras medianas y pequeñas, que constituyen la gran mayoría, una vez que de las 4.233 emisoras que hay en América Latina, 65 son internacionales y 171 son nacionales. El resto, son emisoras regionales y locales.



"LAS COMUNICACIONES EN EL AÑO 2.000"

Con motivo de conmemorar los 25 años de fundación de CIESPAL, se realizó en Quito el Simposium Internacional "Las Comunicaciones en el año 2.000", mismo que contó con el auspicio de la Fundación Friedrich Ebert de la República Federal Alemana y Radio Nederland de los Países Bajos y el coauspicio de la UNESCO, el Ministerio de Educación y Cultura del Ecuador y el Instituto Ecuatoriano de Telecomunicaciones (IETEL).

Expertos internacionales de Estados Unidos, Japón, Alemania Federal, México, Brasil, Venezuela y Ecuador dieron una visión especializada sobre los problemas y tendencias más trascendentes de la actual revolu-



ción microelectrónica y su aplicación en los procesos de la comunicación y la educación.

Las nuevas tecnologías en la prensa, futuras tendencias tecnológicas en la televisión, el uso de las nuevas tecnologías de comunicación para la educación, el futuro desarrollo de las telecomunicaciones y la informática y robótica del mañana, fueron los temas generales tratados por los expositores.

El Simposium se realizó con la modalidad de conferencias y foros, seguidos de sesiones de preguntas y respuestas en las que participó el público asistente.

Paralelamente se efectuaron encuentros con especialistas en áreas específicas. Además hubo dos reuniones especiales sobre las nuevas tecnologías y las escuelas de comunicación y la apropiación de las nuevas tecnologías en el contexto latinoamericano.

Importantes empresas internacionales como la IBM, Apple, Siemens, Sony y Kaypro presentaron a los asistentes, modernos equipos de procesamiento y distribución de la información. Estuvo también presente el Banco Popular del Ecuador con su servicio de teletexto y el Colegio Einstein de la ciudad de Quito que hizo una demostración de la aplicación de la computadora en la edad escolar.

El Simposium tuvo gran éxito y los asistentes se nutrieron de información sobre el dinámico desarrollo que tienen las nuevas tecnologías de comunicación tanto en los países desarrollados como en los en vías de desarrollo.



CONCURSO LATINOAMERICANO DEL LIBRO DE COMUNICACION

Con ocasión de celebrar el 25 aniversario de su fundación, CIESPAL, convocó al Primer Concurso Latinoamericano del Libro de Comunicación, con la finalidad de estimular la labor creadora de científicos sociales y de profesionales de la comunicación, así como enriquecer su labor editorial especialmente dentro de la colección *Intiyan*. Para el concurso fueron seleccionadas por su trascendencia y valor académico tres áreas temáticas: Comunicación alternativa, Semiótica, Libros y textos sobre cualquier materia de comunicación que puedan ser utilizados en la enseñanza universitaria.

El 19 de octubre, se reunió el Jurado del Concurso, integrado por el doctor Luis Ramiro Beltrán, periodista e investigador Boliviano, premio MacLuhan 1983, el doctor Daniel Prieto Castillo, experto en comunicación CIESPAL/FES, el licenciado Jorge Mantilla Jarrín, Jefe del Departamento Editorial de CIESPAL, a fin de dictaminar sobre las obras presentadas en las tres categorías indicadas.

Tras la evaluación de cada uno de los trabajos, el Jurado resolvió por unanimidad declarar desierta la primera categoría: Teoría y Práctica de la Comunicación Alternativa, debido al bajo número de obras presentadas y a que ninguna de ellas satisfacía la condición fundamental de la convocatoria: proponer estrategias y métodos derivados del análisis de experiencias y expresados en modelos concretos; declarar desierta la segunda categoría: Manual de Análisis de Mensajes, debido al bajo número de obras presentadas y a que ninguna satisfacía las condiciones estipuladas en la convocatoria, especialmente las relativas al uso social de los lenguajes verbal y visual y a las características didácticas propias de un manual de análisis utilizable por lectores no especializados en dichos temas; otorgar el primer premio en la categoría: Libros de Texto, a la obra *"En el lugar del hecho: manual del reportero de televisión"*, presentada bajo el seudónimo de *"Lluís Micallet"* correspondiente a José Luis Sáez, de la República Dominicana. El Jurado fundamentó esta decisión en el hecho de que dicho trabajo se ajusta a las condiciones

estipuladas en la convocatoria, en especial en abundar en ejemplos, plantear ejercicios y trabajar didácticamente la materia.

El Jurado reconoció además en el manual el aporte de quien ha vivido largo tiempo inmerso en la práctica del medio en cuestión y que a la vez ha desarrollado la docencia, mostrando capacidad para reflexionar sistemática y creativamente sobre el oficio. Por último, el Jurado anotó que el trabajo constituye un aporte original a la literatura propia de Latinoamérica, puesto que maneja la materia en función de las realidades particulares del contexto regional, en lugar de limitarse a un simple traducir de experiencias foráneas, y debido a que se ocupa de un área profesional muy poco estudiada, como es el reportaje televisivo.

Recomendó a CIESPAL que establezca un segundo y tercer premio para las obras *"Comunicación radiofónica: teoría y práctica"* y *"Medios de Comunicación y Sociedad Contemporánea"*. La primera fue presentada bajo el seudónimo *"Latino II"* y corresponde al autor ecuatoriano Marco Vinicio Escalante. La segunda bajo el seudónimo *"Tarjeta Roja"*, pertenece al autor mexicano Javier Esteinou.

El Jurado fundamentó su preferencia respecto de *"Comunicación radiofónica teoría y práctica"*, en el hecho de que reúne claramente los requisitos de la convocatoria relativos a la presencia de ejemplos y ejercicios, así como al tratamiento didáctico de la materia, la contribución de sustantivas experiencias profesionales al desarrollo del tema y el estilo ameno y dinámico en que el autor plantea sus temas y ejercicios.

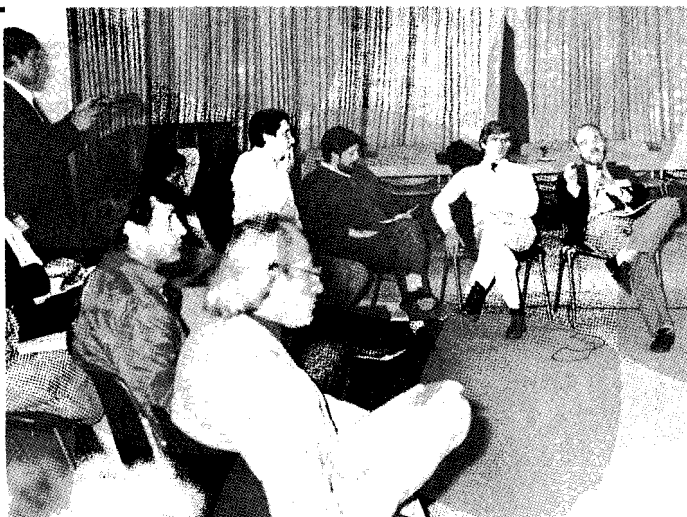
En cuanto a *"Medios de Comunicación y Sociedad Contemporánea"* el Jurado

celebró el esfuerzo de teorización autónoma en pro de la democratización de los países latinoamericanos, que vienen desarrollando desde la década del 60 numerosos investigadores y críticos de la región. Esta obra conceptual sintetiza documentada y perspectivamente el análisis de los diferentes usos de la comunicación en nuestro medio y ofrece alternativas para ampliar los espacios democráticos y progresistas en el campo de la educación y de las organizaciones intermedias.



25 AÑOS DE CIESPAL

En el Auditorium de Ciespal tuvo lugar la sesión solemne para conmemorar los 25 años de fundación del Centro. Este importante acto contó con la presencia del Presidente Constitucional de la República del Ecuador, Ing. León Febres Cordero, Ministros de Estado, funcionarios diplomáticos y profesionales de los medios de comunicación. El Ing. Febres Cordero destacó la labor desempeñada por CIESPAL durante estos 25 años, fomentando el desarrollo de la comunicación en América Latina, lo-



grando la mayor participación popular e investigando los problemas de la comunicación social. Manifestó que su gobierno está dispuesto a promover y apoyar los esfuerzos de CIESPAL para conseguir el bienestar de los pueblos y la consolidación de una cultura propia. El Dr. Luis E. Proaño, Director de CIESPAL expresó que el Centro Internacional de Estudios Superiores de Comunicación para América Latina abrió sus puertas a todas las corrientes del pensamiento crítico porque solamente a través de un enfrentamiento dialéctico de

todas las tendencias se podría encontrar aquel punto de equilibrio que hace posible el progreso y la rectificación de errores. En su intervención presentó una visión de la labor académica desarrollada por CIESPAL en toda América Latina. En el acto se entregaron los premios a los triunfadores en el concurso de libro de comunicación social, la Unión Nacional de Periodistas, UNP, desvelizó una placa recordatoria por los 25 años y la Asociación Ecuatoriana de Radiodifusión condecoró el estandarte de CIESPAL.

LA FORMACION PROFESIONAL DEL COMUNICADOR FRENTE A LAS NUEVAS TECNOLOGIAS

La formación profesional del comunicador frente a las nuevas tecnologías fue tratada ampliamente durante el Simposium Internacional Las Comunicaciones en el Año 2.000, realizado en CIESPAL.

Esta reunión especial la coordinaron los doctores Eduardo Contreras Budge y Daniel Prieto Castillo, expertos de la Fundación Friedrich Ebert en CIESPAL.

Se plantearon temas importantes para la formación del comunicador en América Latina, tales como el caótico crecimiento cuantitativo, la indefinición del objeto de estudio y la imprecisión del perfil profesional.

En un foro abierto se discutió sobre la falta casi total de un análisis de la cuestión tecnológica y mucho menos una apropiación de la técnica para el trabajo cotidiano del comunicador.

Varias inquietudes de los comunicadores presentes se refirieron a posibilidades específicas de apropiación frente a las carencias regionales, sea en las universidades, en los recursos tecnológicos disponibles o posibles, en la formación profesional o en las brechas entre empresas de comunicación capaces de invertir en innovaciones tecnológicas y los medios alternativos posibles.

Esta reunión, así como la que trató sobre la apropiación de las nuevas tecnologías de comunicación en el contexto latinoamericano tuvieron gran participación de los asistentes al Simposium y en los foros se enfocaron temas específicos que preocupan a los comunicadores de América Latina.





CURSOS

CURSO PARA PERIODISTAS SOBRE REALIDAD EUROPEA

La Asociación de Periodistas en Europa organiza cada año un programa de perfeccionamiento profesional destinado a conocer los diversos aspectos de la realidad europea. Los candidatos aceptados pueden recibir una beca de la Asociación.

- El programa dura 8 meses, del 15 de octubre al 15 de junio. Los participantes estarán radicados en París y serán acogidos por el Centro de Formación y de Perfeccionamiento de Periodistas (CFPJ).
- La estructura del programa comprende: ciclos de conferencias, coloquios en diversas ciudades y cuatro períodos de reportajes en los países europeos. Estos reportajes son publicados en la revista trimestral Europa.
- La finalidad del programa Periodistas en Europa es de sensibilizar a jóvenes periodistas de todo el mundo sobre los asuntos de actualidad europea y de conocer la evolución de los países miembros del Mercado Común y de sus instituciones.
- Requisitos: los candidatos deben tener entre 25 y 35 años de edad; un conocimiento del francés y del inglés y disponer de una experiencia profesional mínima de 4 años en algún medio de información escrito o audiovisual.

Los interesados pueden presentar su candidatura entre el 1 de diciembre de 1984 y el 15 de febrero de 1985 a la dirección siguiente:
Periodistas en Europa
33 rue du Louvre
75002 París
France.



CONGRESOS

OIP SE REUNIRÁ EN QUITO, 1985

El Comité Ejecutivo de la Organización Internacional de Periodistas, OIP, reunido en Nueva Delhi del 20 al 23 de Septiembre de 1984, que contó con la asistencia de 56 miembros del Comité Ejecutivo, 33 invitados y 21 observadores, resolvió que la próxima sesión de la Presidencia de la Organización tenga lugar en Quito, Ecuador, el próximo mes de junio de 1985.



ASAMBLEA DEL CONEICC

El pasado 24 de octubre, durante la XVIII Asamblea del Consejo Nacional para la Enseñanza e Investigación de las Ciencias de la Comunicación (CONEICC), que se llevó a cabo en Guadalajara, se renovó el Comité Coordinador y se incrementó la membresía, son 28 las escuelas que lo forman actualmente.

El nuevo Comité Ejecutivo lo conforman: Raúl Fuentes, de ITESO, como Presi-

dente, Horacio Guajardo, del UAM, como Vicepresidente, Carlos Luna, de ITESO, como Secretario, Luis Núñez, de la Universidad Anáhuac, como Tesorero, Beatriz Solís de la UAM-X y María de Jesús Oros, de la Universidad del Tepeyac, como Vocales.

Coordinadores fueron designados, por el Comité Académico Pablo Casares de la Universidad Iberoamericana, por el Comité de Investigación Javier Esteinou, de la UAM-X y por el Comité de Documentación y Difusión, Cristina Romo de ITESO.

Entre los planes para el próximo bienio, constan el establecimiento de relaciones formales con autoridades para ser consideradas como organismo consultor, seguimiento del convenio establecido con la Dirección General de Radio, Televisión y cinematografía, mayor vinculación con las autoridades de las universidades miembros, continuar con las investigaciones sobre recursos humanos y el seguimiento de egresados, elaboración de un programa de investigaciones regionales, difundir la imagen del CONEICC y, acrecentar el acervo del Centro de Documentación y promover su uso.



AIR REFORMA SUS ESTATUTOS

En la Asamblea General Extraordinaria de la Asociación Interamericana de Radiodifusión, celebrada del 17 al 20 de octubre próximo pasado en Madrid, se reformaron sus estatutos, siendo las modificaciones más significativas las siguientes: AIR cambió su denominación y pasó a llamarse Asociación Interna-

cional de Radiodifusión. Esto permitirá la afiliación de radiodifusores (radio y televisión) de todo el mundo, siempre que compartan los mismos ideales filosóficos, entre los cuales constan, la defensa de la libertad de expresión, de la libre empresa, de los principios democráticos y de los derechos humanos.

La otra modificación importante establece que no sólo las asociaciones nacionales de radiodifusión pueden ser miembros de AIR, sino también las empresas de radiodifusión y las vinculadas a esta actividad, que podrán transformarse en socios individuales.

Como consecuencia de estas modificaciones ingresó la Asociación Nacional de Radiodifusión privada, de España, en calidad de socio institucional y varias entidades representativas de radiodifusores privados de Bélgica, Francia e Italia fueron aceptadas como socios provisionales. Asimismo fueron también aceptadas como socios provisionales numerosas empresas de radio y televisión de los Estados Unidos de América y de América Latina.

En esta reforma se creó también el Comité Permanente Interamericano de Radiodifusión, que atenderá los problemas de la Región 2, y el Comité Permanente Europeo de Radiodifusión, que asesorará en los asuntos de la Región 1. Se designó Vicepresidente para Europa al señor Ramón Varela Pol, Presidente de la Asociación Nacional de Radiodifusión Privada, de España.





NUEVA AGENCIA DE PRENSA ALTERNATIVA EN ARGENTINA

Se ha creado recientemente la agencia PRENSA ECUMENICA (PE), bajo el patrocinio de la Comisión Ecuménica Popular Argentina -CEPA- y con la dirección del pastor Aníbal Sicardi, miembro de la Asociación Mundial de Comunicación Cristiana -WACC-, de larga trayectoria en el ámbito de la comunicación popular.

El nuevo servicio surge *"como una necesidad muy sentida de las agrupaciones minoritarias: iglesia -especialmente las evangélicas-, grupos ecuménicos, comisiones de defensa de los derechos humanos y de solidaridad y para toda otra entidad que, por su carácter minoritario o por sus características de lucha por la liberación, necesiten de nuestro aporte"*.

Asimismo, *"será parte esencial de su cometido contar con una fluida comunicación con las revistas, boletines y otros medios de comunicación minoritarios. PRENSA ECUMENICA llegará también a agencias, diarios, revistas y servicios informativos de radio y televisión. Pese a la modestia de nuestras entre-*

gas, este estilo de comunicación puede ubicarse dentro de los medios de 'comunicación alternativa'".

Actualmente, la agencia difunde entre sus abonados (más de 70 medios del interior del país y los principales de Buenos Aires) un Boletín Semanal (foto), un Suplemento Mensual y Entregas Especiales *"cuando la noticia requiere mayor agilidad informativa o los documentos precisan otro tipo de presentación"*.

Prensa Ecuménica realiza además, producciones conjuntas con otras instituciones latinoamericanas de información, especialmente con aquellas vinculadas al Consejo Mundial de Iglesias y otras entidades ecuménicas. Sus oficinas están instaladas en Cangallo 2370, 1 piso, (1040) Buenos Aires, y su teléfono es 48-9122.



SE ATENTA CONTRA LIBERTAD DE EXPRESION EN GUYANA.

El periódico Guyanes *"Mirror"* del opositor partido popular progresista (PPP), conmemoró el 16 de diciembre su vigésimo aniversario enfrentando a un futuro de

incertidumbre, según afirmó a IPS su Directora, Janet Jagan.

"Enfrentamos un futuro muy sombrío", dijo la Directora de *"Mirror"* y esposa del Secretario General de PPP, Cheddi Jagan.

Jagan indicó que se siente orgullosa de que el *"Mirror"* haya sido el primer diario de Guyana en adoptar una *"posición proizquierdista y antimperialista"*.

"Una de las tareas del 'Mirror', dijo, consistió entonces (la década de 1950) en romper el cerco de mentiras y de histeria anticomunista de los medios (informativos) locales y hacer que el pueblo supiera que era lo que en realidad estaba ocurriendo".

La escasez de papel para impresión, que afecta principalmente al *"Mirror"* y a otras publicaciones de oposición -como los periódicos *"Catholic Standard"* y *"Open Word"* -forma parte de un *"plan siniestro"* para reducir la libertad de prensa en este país, denunció Jagan.

"A diferencia de otros países donde la clausura física de la prensa y los impedimentos informativos son usados para reducir la libertad de prensa, aquí, en Guyana, el Gobierno ha utilizado una medida muy sutil al legislar para impedir la adquisición de papel y rotativas", agregó la Directora del periódico opositor. Esos materiales de impresión pueden obtenerse solamente mediante un permiso que otorga el Ministerio de Comercio. Inicialmente un diario de circulación masiva, El *"Mirror"*, es ahora un semanario de 24 páginas.



DISMINUYE NUMERO DE LECTORES DE DIARIOS FRANCESES.

En los últimos diez años ha disminuido el número de lectores de diarios franceses

de 7510.000 en 1974 a 5787000 en 1984, lo que representa una pérdida de 1723.000 lectores, es decir un 23 por ciento.

En 1973 siete diarios nacionales tenían una tirada de 2.903.802 ejemplares; en 1983 nueve diarios de carácter similar tenían todos juntos un promedio diario de 2.080.198 ejemplares. Esta reducción ocurrida en los últimos diez años no afecta de la misma manera a todos los diarios; por citar unos ejemplares: entre 1973-1983 el número de ejemplares de *"Le Monde"* se redujo un cuarto por ciento, *"Le Figaro"* un diez por ciento y *"France-Soir"* en más del cuarenta por ciento.



REVISTA DE LENINGRADO CUMPLE 11 AÑOS

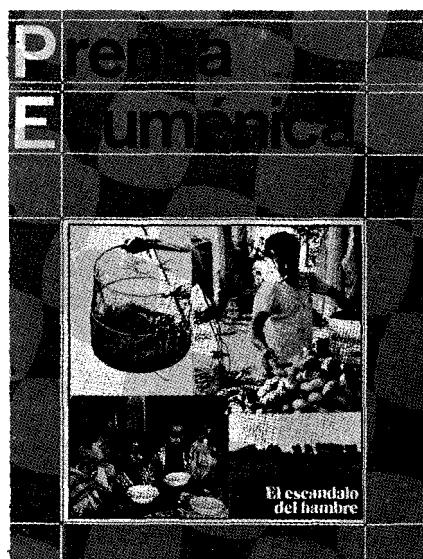
Hace más de once años que se edita la revista *"Teoriya i Praktika Sotsialisticheskoi Zhurnalitiki"* (Teoría y Práctica del Periodismo socialista) en la facultad de periodismo de la Universidad C. Marx de Leningrado.

La revista se dedica a temas científicos y creativos de los estudiantes y profesores de la facultad. Centra su atención en la investigación de los medios de comunicación en la sociedad socialista avanzada y en las fuentes y métodos de la propaganda burguesa.



SE INCREMENTA LA COMUNICACION SONORA Y TELEVISIVA EN EL PERU

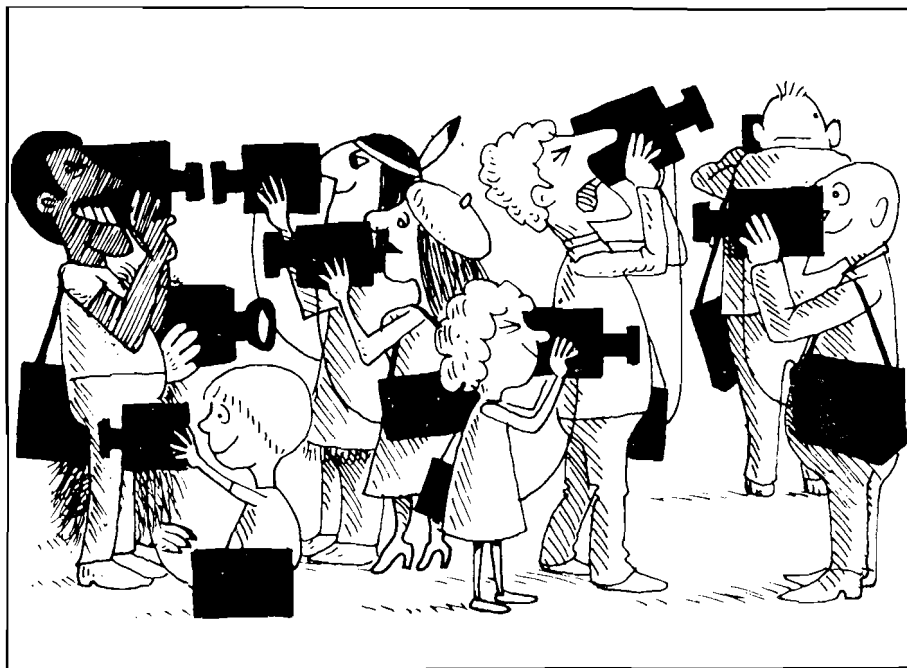
El ex-Presidente de la Cámara de Diputados, Dagoberto Lainez, destacó que la labor realizada por el Sistema Nacional de Comunicación



Social, ha permitido que el Perú ingrese a la era de la radiodifusión sonora y televisiva, integrando al país a más de un tercio de la población que antes no contaba con este servicio.

Esto permitirá en breve, agregó, que 60 provincias y 15 localidades fronterizas reciban los beneficios de la televisión en forma directa, cuya inversión alcanza a los 35 millones de dólares en equipos de la más adelantada tecnología.

Respecto al proyecto Telesat, el más ambicioso en la historia de las comunicaciones en el Perú, indicó que el sistema de Comunicación Social, con la cooperación técnica y financiera del Gobierno Francés, hará posible la pronta instalación de 41 estaciones principales TV-RO, dotadas de antenas parabólicas de siete metros de diámetro.



PERIODISTAS DE GUATEMALA EXIGEN LIBERTAD DE EXPRESION

Los periodistas representantes de las diferentes asociaciones y de los medios de información exigieron a la Asamblea Nacional Constituyente de Guatemala, que la futura Carta Fundamental asegure la libre emisión del pensamiento.

El Diario "La Hora" dijo que los representantes de la prensa entregaron a la llamada Comisión de los treinta, integrada por diputados constituyentes, un proyecto de artículo sobre dicha garantía.

La exposición estuvo a cargo del periodista Luis Morales, de "Prensa Libre", quien manifestó la necesidad de dejar plasmada constitucionalmente la libertad de emisión del pensamiento, en vista de que no solo se trata de una libertad fundamental, sino porque en el proyecto presentado esa libertad no es solo para los periodistas, sino para políticos y pueblo en general.

Instalada en agosto últi-

mo, la Asamblea Constituyente deberá aprobar una Constitución como paso previo a las elecciones generales previstas para 1985, dice un despacho de IPS.

CONCURSO INTERNACIONAL PARA PERIODISTAS: HUNGRIA.

Con motivo del próximo 40 aniversario de la liberación de Hungría, la Escuela Internacional de Periodismo de Budapest y la Asociación de Periodistas Húngaros han abierto un concurso para periodistas africanos, asiáticos y sudamericanos. Pueden participar periodistas procedentes de los países en vías de desarrollo que hayan intervenido en algún curso de la Escuela Internacional de Periodismo de Budapest y se interesen por la vida del pueblo Húngaro.

Se podrán presentar al concurso todos los artículos, reportajes, programas de radio o televisión, publicados o transmitidos en el intervalo comprendido entre el primero de julio de 1984 y el primero de julio de 1985.

Los trabajos deben enviarse al Instituto de Periodis-

mo de Budapest indicando la fecha y el lugar de su publicación y, al estar publicados en otro idioma, debe acompañarse la traducción al inglés hasta el 15 de agosto de 1985.

Los concursantes serán premiados, entre otras cosas, con magnetófonos para reporteros, cámaras fotográficas "Práctica" con teleobjetivos y accesorios.

El primer premio será una invitación por 20 días en el Hotel Interpress de Hungría, incluido el pago del viaje, ida y vuelta, en avión.

CONCURSO DE ENSAYOS DEL FONDO DE CULTURA ECONOMICA

El Fondo de Cultura Económica -sucursal Argentina- ha convocado a un concurso sobre los temas *Argentina: Medio siglo de Cultura y Los Últimos Cincuenta Años del Libro en la Argentina*. Podrá participar del mismo cualquier autor, argentino o extranjero, sin límites de edad, títulos o antecedentes.

Deberán presentarse seis copias mecanografiadas con una extensión mínima de doscientas páginas, escritas en

"LA PRENSA" DE NICARAGUA INICIARA JUICIO POR CENSURA

Jaime Chamorro, el director del conocido periódico de oposición, dió a conocer a mediados de diciembre último pasado, que "La Prensa" presentará un juicio ante el Juzgado de Apelación en Managua en contra de la censura vigente en Nicaragua. Desde marzo 1982, La Prensa no pudo salir en unos 20 días, porque después de la censura no quedaba suficiente material para la publicación.

La censura afecta también a unas 20 estaciones de radio, que en la mayoría de los casos renuncian a programas informativos.

Fuente: Informaciones de la DPA, 155/84, 21 de dic. 1984.

forma legible y a dos espacios, en una sola cara del papel, en hojas tamaño carta y firmadas con seudónimo. En sobre aparte, lacrado, se consignarán los nombres y apellidos, domicilio, teléfono y número de documento de identidad.

Los envíos deberán realizarse a la sede del FCE Argentina, Suipacha 617, (1008) Buenos Aires, Argentina, y la evaluación de los trabajos estará a cargo de un jurado integrado por José Bianco, Raúl Castagnino, Alberto Rex González, Gregorio Weinberg y Eugenio Pucciarelli.



NUEVO DIRECTOR DE LA ESCUELA DE PERIODISMO

El Centro Francés de formación y perfeccionamiento de periodistas (CFPJ), organismo no-gubernamental, creado por profesionales de la prensa, será dirigido desde el primero de julio de 1985 por Daniel Junqua.

El nuevo Director del Centro, periodista de "*Le Monde*" desde 1965, reemplazará a Philippe Viannay, Vice-Presidente y fundador, y a Claire Richet, Secretaria General, quienes se acogerán a la jubilación en 1985.

Junqua, nombrado por el Consejo de Administración del CFPJ, con fuerte apoyo sindical, abandonará próximamente la dirección de las publicaciones periódicas "*Dossiers et Documents*" de "*Le Monde*", que comenzó hace dos años.

Hasta esa fecha, Junqua fue corresponsal del Vespertino en Argel, desde 1978, donde llegó tras ser Secretario de Redacción y luego Redactor del servicio extranjero, en la sede parisina.

Junqua nació en Argelia, en 1937, es licenciado en derecho y ciencias políticas, y fue reportero del "*Journal*

D'Alger" y luego Secretario General del Grupo "*CRI*" de la "*Vida Católica*"



CRISIS EN EL MERCADO PROFESIONAL

La demanda creciente de periodistas en el lustro comprendido entre 1977 y 1982 ha sufrido un colapso y no es previsible su revitalización en los años inmediatos, dada la recesión económica nacional. Según datos suministrados por Bernardo Fisher y publicados en "*Cuartilla Especial*", en Caracas uno de cada tres periodistas está desempleado (Cuartilla No. 3/84). La reducción de puestos de trabajo ha sido particularmente intensa en el área metropolitana de Caracas, donde se concentra la mayor parte de los profesionales de los medios. En 1982 se despidieron 45 periodistas distribuidos de la siguiente manera: El Diario de Caracas (25), El Nacional (10), Radio Caracas (5), 2001 (3), El Universal (2). Al año siguiente El Nacional despidió 46 trabajadores, aduciendo razones técnicas -automatización- y económicas. Ese mismo año el nuevo Diario EL ZULIANO cerró sus puertas dejando sin trabajo a 200 personas, entre ellas 26 periodistas. En ese período El Diario de Caracas estuvo a punto de liquidar a más del 70 por ciento de la Redacción. A su vez, los diarios de provincias continúan en una situación crítica que amenaza incluso el cierre de algunos medios.

El Estado, por su parte, con el objetivo de poder manejar la ingente deuda pública ha ordenado la reducción de un diez por ciento de sus gastos corrientes, que afecta al empleo de los organismos de la administración pública centralizada y descentralizada. Tan solo en la Seccional de Caracas, de los 2.248 inscritos, un total de 679 se han

declarado como desempleados, lo que representa un 30.2 por ciento. Entre los factores desencadenantes de la crisis hay que señalar el estancamiento económico del país y la reconversión tecnológica de los principales medios. En estas circunstancias no parece viable la creación de una nueva Escuela de Comunicación en Barquisimeto, ya que agravaría el desempleo.



PREMIO DE PERIODISMO "REY DE ESPAÑA" 1984.

El chileno José Elizondo, que reside en Lima, conquistó el galardón a la mejor labor informativa, por sus trabajos sobre la situación política en diversos países latinoamericanos, publicados en la Revista "*Caretas*", entre septiembre de 1983 y julio de 1984.

El Jurado del Premio de Periodismo "*Rey de España*" 1984, decidió otorgar, asimismo, una mención especial a José Gramunt de Moragas, de Bolivia, por su labor frente a la Agencia de Noticias "*Fides*".

El premio al mejor trabajo relacionado con el V Centenario del descubrimiento de América, le fue concedido al portorriqueño Rafael Castro Pereda, por sus artículos titulados "*Perspectivas*" y publicados en el diario "*El Nuevo Día*" de San Juan de Puerto Rico, entre agosto y octubre de 1983.

Los miembros del Jurado decidieron igualmente destacar en forma especial la alta calificación profesional de la serie de televisión "*Colón, quién lo descubrió?*", del periodista mexicano Jacobo Zabudovsky, y emitida, por la empresa "*Televisa*", de Méxi-

co, entre junio y julio de 1984.

El mejor reportaje fue concedido a los venezolanos Laura Furcic y Miguel Saphira, por el trabajo titulado "*El imperio de la droga*", emitido por el Canal 8 de "*Venezolana de Televisión*", el 5 de junio, dentro del programa "*En Perspectiva*".

Asimismo se concedió mención especial a Alejandro Bluth, Juan Miguel Petit y Manuel Flores Mora, de Uruguay, por el trabajo titulado "*El caso Roslik*", publicado en el Semanario "*Jaque*", Román Cordero Márquez, Boliviano, reportero gráfico del Diario "*Presencia*", recibió la mención especial por su labor fotográfica obtenida durante el secuestro del Presidente Hernán Siles Suazo, el pasado 30 de junio. Cordero fue el único reportero gráfico que captó con su cámara imágenes exclusivas del indicado suceso.



IX FESTIVAL DE CINE SUPER 8

El venezolano Diego Rísquez obtuvo el primer premio del IX Festival de Cine Super 8 por su película "*Orinoko Nuevo Mundo*", alegoría sobre la conquista del mayor río de Venezuela, los siguientes premios correspondieron a la Portorriqueña Poly Marichal por "*Isla Postal*", creación experimental de pintura sobre fotografías y al alemán -RFA- Christopher Doerin por el conjunto de obras presentadas: "*Hi Moon*", "*Fragment Video*" y otras.

En el marco del indicado Festival celebrado a finales de octubre, se realizó el Panel sobre las alternativas del Super 8. Mientras algunos creadores expusieron las experiencias de utilización del formato en el Canal 4 de Inglaterra, en la CBS de Canadá, en la RAI de Italia, especialmente para no-

ticieros y documentales, otros alegaron que el actual incremento de costos, sumado a la competencia del video, limita considerablemente sus posibilidades. En Brasil, por ejemplo, cuesta ahora cuatro veces más el material en comparación con el video. Sin embargo, todavía el Super 8 presenta las ventajas que supone un equipo portátil ligero, la calidad y posible transferencia de la imagen a otros formatos, y la mayor perdurabilidad del material filmado. La imagen del video, mantenida en condiciones óptimas dura tan solo cinco años, y el Super 8 en condiciones normales alcanza ocho y hasta doce años.

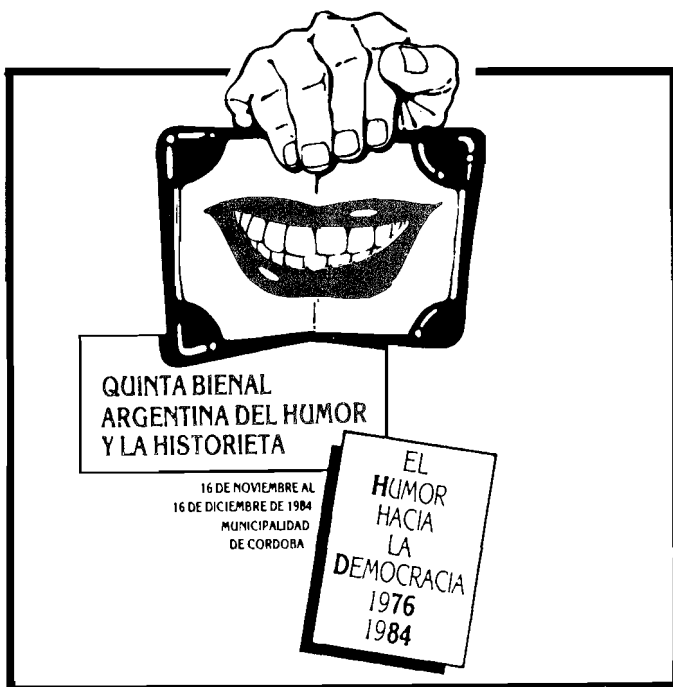
Según Carlos Castillo, organizador de los Festivales desde hace tres años el problema más urgente es el de la distribución. Y si bien el formato tiende a ser tan respetado como cualquier otro, considera que más allá de las pequeñas salas y circuitos reducidos, la alternativa está en la televisión o en la ampliación de formatos de 16 y 35 milímetros para su distribución comercial. En cambio, Carlos Garrido, también venezolano, tras señalar que en su país aún resulta económica la filmación en Super 8, recalcó que su utilización se justifica, sobre todo, por la calidad de la imagen y sus posibilidades estéticas.

En todo caso la suerte del Super 8 parece estar echada ya: reducirse a circuitos de iniciados o proyectarse hacia la pantalla de televisión.



QUINTA BIENAL ARGENTINA DEL HUMOR Y LA HISTORIETA (1984)

Bajo el lema de *"El Humor Argentino hacia la Democracia, revisión 1976-1984"*, se realizó en la ciudad de Córdoba (Argentina), desde el 16 de noviembre, la quinta Bienal Argentina del



Humor y la Historieta.

Dicha muestra tuvo como finalidad *"mantener la calidad artística del género y reflejar el punto hasta el cual se ha arribado en función de la experiencia acumulada por los autores argentinos"*.

El evento contó con el auspicio oficial y cumplió la misión de valorar la práctica de una crítica de contenido social y político, íntimamente vinculada a la libertad de expresión y al ejercicio de los derechos humanos.

Participaron de la exposición los principales exponentes del género, como Quino, Caloi, Cascioli, Horatius, Grondona White, Fontanarrosa, Nine, Ceo, Sanzol, Tabaré, Viuti, Sabat, Ortiz, Peiró, Crist, Cuel y otros, cuya obra es muy conocida en América Latina.

Se realizó también una muestra-homenaje al humorista Alberto Cognini, una sala con obras inéditas del pintor Antonio Seguí y un salón especial denominado *"El Humor y la Democracia"*, con trabajos originales de los principales expositores.



PELICULA "MEMORIAS DE LA CARCEL"

Obtuvo premio "Coral" en La Habana.

En la Habana, Cuba, finalizó el IV Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, en el que participaron cineastas de muchos países de América Latina y el Caribe.

El jurado del Festival adjudicó el gran premio *"Coral"* entre los largometrajes a la película brasileña *"Memorias de la Cárcel"*. El segundo premio lo merecieron las cintas argentinas *"Asesinato en el senado de la Nación"* y *"Darse cuenta"*, mientras el tercero los filmes cubanos *"Se permuta"* y *"Los Pájaros tirándole a la escopeta"*.

El Viceministro de Cultura de la República de Cuba, Julio García Espinoza, que intervino en el acto de clausura, señaló la gran trascendencia del festival celebrado para el fortalecimiento de los vínculos creacionistas de las personalidades de cultura y de artes de los países latinoamericanos, así como llamó a los cineastas del área a tratar de conseguir que el cine sirva a la causa de lucha por la consolidación de la paz en todo el mundo.



PREMIOS DE PERIODISMO DE LA OIP, 1984

La reunión del Comité Ejecutivo de la Organización Internacional de Periodistas, OIP, celebrada del 20 al 23 de septiembre de 1984, en Nueva Delhi, otorgó los Premios Internacionales de Periodismo de la OIP al periodista M. Chalapathi Rau, uno de los fundadores de la IFWJ, que falleció en el año 1983, y al periodista soviético, V. Afanasiev, presidente de la Unión de Periodistas de la URSS y editor jefe del diario *"Pravda"*.

M. Chalapathi Rau fue uno de los fundadores de la Federación de Periodistas Trabajadores de la India (IFWJ) y fue electo su primer presidente en el congreso constituyente celebrado en octubre de 1950 en Nueva Delhi. No dejó nunca de promover una prensa que estuviera en estrecho contacto con el pueblo, que expresara sus preocupaciones, ideas y sentimientos. Su fructífera vida terminó en marzo de 1983.

Viktor Grigorievich Afanasiev, es un destacado periodista soviético, presidente de la Unión de Periodistas de la URSS, editor-jefe del diario *"Pravda"* y miembro de la Academia de Ciencias de la URSS.

En su cargo de vicepresidente de la OIP y presidente de la Comisión para Estudios y Documentación de la OIP, V.G. Afanasiev, contribuyó enormemente a reforzar la amistad, entendimiento internacional y paz en el mundo y a desarrollar el movimiento internacional democrático de los periodistas.



ORGANISMOS INTER NACIONALES

REUNION REGIONAL SOBRE INFORMACION

El Vice-Ministro de Información y Cultura de los Emiratos Arabes, Abdullah Al Noweis, encabezará una delegación oficial en las reuniones de los Vice-Ministros de Información de las seis naciones del Consejo de cooperación de los Estados Arabes del Golfo (CCEAG), que se iniciarán en Ryad, Arabia Saudita, el próximo 30 de enero de 1985.

En dichas reuniones será examinado el informe preparado por la Secretaría del CCEAG acerca de las recomendaciones adoptadas por los Vice-Ministros en sus encuentros de Abu Dhabi, así como las recomendaciones de la primera reunión de Directores de las Agencias Noticias del Golfo, que se realizó en Ryad en mayo pasado.



CREARAN CENTRO PARA EL DESARROLLO DE LASTEWS MUNDIALES

La Unión Internacional de Telecomunicaciones (UIT) creará durante 1985 un Centro para el desarrollo de este servicio a nivel mundial, de conformidad a la recomendación de la Comisión Internacional independiente para el desarrollo de las telecomunicaciones que creó la UIT en 1982 e integran 17 expertos de todos los continentes.

El Centro tendrá una unidad de política de desarrollo que recogerá y analizará datos sobre políticas y experiencias en telecomunicaciones de todo el mundo. Además contará con un servicio de fomento de las telecomunicaciones organizado en equipo de especialistas para ofrecer

asesoramiento de alto nivel a los países en desarrollo en la creación y administración de una red pública eficaz. Esas funciones supondrían un costo de unos 10 millones de dólares anuales. Además habrá un Consejo Asesor que se encargará de dictar las normas de procedimiento pedagógico, financiero y administrativo.

La UIT escogió a Costa Rica como sede de dicho Centro, por su notable avance en el campo de las telecomunicaciones en los últimos veinte años y que la ubican entre las naciones más adelantadas de latinoamerica en este rubro.



EUROPA SERA COMUNICARIA INCLUSO POR TELEVISION

En 1990, centenares de millones de europeos estarán en condiciones de elegir si ven un partido de fútbol desde Inglaterra, un noticiero Francés o una película documental Italiana, todo en el idioma que prefieran.

Esta afirmación la dieron los diputados italianos al Parlamento Europeo, que integran la Comisión de la Comunidad Económica Europea (CEE) para las telecomunicaciones que, desde hace varios años estudia la posibilidad de un mayor intercambio en el Continente.

Según las previsiones de los diputados italianos, entre ellos el escritor Alberto Moravia, a fines de la década, el público de la mayor parte de los países europeos podrá disponer, además de sus propios canales tradicionales, de tres a cinco canales dirigidos vía satélite, de más de 30 canales difundidos por cable, y otros tantos provenientes de distin-

tas naciones del continente.

Italia es el país europeo que más canales privados tiene en sus 20 regiones, con más de 400 emisoras, de las cuales una veintena figuran en primera línea y a escala nacional en diferido para no afectar al monopolio de la RAI.



ORGANIZACIONES PERIODISTICAS APOYAN A UNESCO

En una reciente declaración conjunta, cinco asociaciones internacionales de periodistas expresaron su decidido apoyo a la UNESCO, frente a la amenaza de que los Estados Unidos y Gran Bretaña se retiren de esta organización mundial. Se trata de la Federación Internacional de Periodistas, la Organización Internacional de Periodistas, La Unión Internacional de la Prensa Católica, la Federación Latinoamericana de Periodistas y la Asociación de Periodistas Africanos, representantes de cerca de 400.000 Periodistas.

En la Declaración las Organizaciones reconocieron la labor de la UNESCO en materias como los principios éticos y la protección del periodista, cuyos programas sirven a "la paz, la democracia, la libertad de información y el progreso socio-económico en el mundo". Expresaron, a la vez, la esperanza que las organizaciones profesionales norteamericanas insten al gobierno del Presidente Reagan de responder su anunciado retiro de los Estados Unidos de la UNESCO.

Fuente: Servicio alemán de IPS.

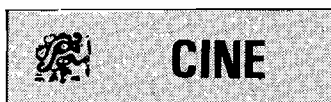


UN NUEVO CANAL CULTURAL DE TV EN MEXICO

De acuerdo con informaciones de la prensa capitalina, el Gobierno Mexicano creó

un nuevo Canal de TV, que comenzará con transmisiones regulares a principios de febrero de 1985. Su contenido será principalmente cultural y dedicado en general a "buenos" programas.

México ya dispone de dos canales estatales y cuatro canales comerciales. La TV. comercial por cable ofrece cinco programas adicionales, principalmente de procedencia norteamericana.



UNA PELICULA SOBRE PERIODISTAS PARA PERIODISTAS



Boletín de Último Hora: América Central
LA PRIMERA BAJA
DE UNA GUERRA ES LA VERDAD

BAJO FUEGO
© 1985 UNITED PICTURES INC.
A COLUMBIA PICTURES PRESENTATION
Una Distribución de ORION PICTURES

"Bajo Fuego" es la historia de tres reporteros envueltos en la lucha de los nicaragüenses contra el dictador Somoza: lo que hacen, cómo reaccionan ante la muerte, cómo adaptan sus intereses morales a los acontecimientos que los rodean. Es una película norteamericana que se desarrolla en el trepidante escenario de Centroamérica.

PRODUCCION DE CINE EN EL MUNDO EN 1981*

Africa	70
Norteamérica	300
América Latina	240
Asia	1.970
Europa incluyendo	
Unión Soviética	1.080
Oceanía	40
.....	
Países industrializados	1.770
Países en desarrollo	1.930
Mundo	3.700

*Películas cinematográficas de más de 900m.

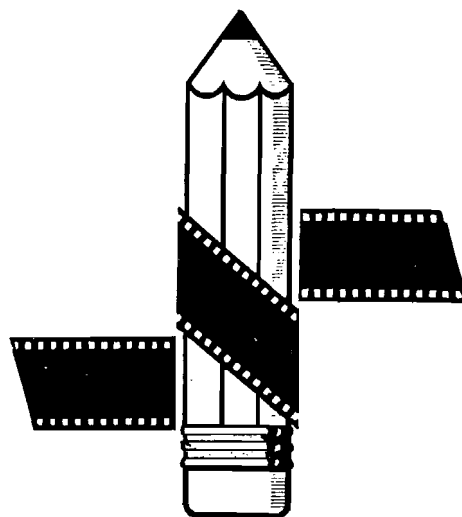
Fuente: UNESCO, Statistical Yearbook 1983



ACTA CONSTITUTIVA DE LA ASOCIACION DE CINEASTAS LATINOS (ACLA)

Los directores de organismos estatales de Fomento Cinematográfico de Argentina, Brasil, Colombia, Cuba, México, Panamá y Venezuela, reunidos en Cartagena de Indias, Colombia, considerando la necesidad de promover medidas, mecanismos e instrumentos que permitan condiciones objetivas para crear un mercado latinoamericano en materia cinematográfica, acuerdan:

- 1.- Crear la Asociación Cinematográfica Latinoamericana (ACLA) que operará a través de un comité permanente y una secretaría ejecutiva integrada por las entidades signatarias y por las demás entidades estatales, para estatales o de economía mixta latinoamericanas que se adhieran.
- 2.- La Asociación que por este acuerdo se crea tendrá como sede la ciudad de Bogotá, con la coordinación de la Compañía de Fomento Cinematográfico de Colombia (FOCINE), y ejercerá las siguientes funciones: a.) Evaluar los aspectos técnicos, artísticos, financieros, culturales o comerciales de los proyectos de coproducción en que tengan interés las entidades asociadas. b.) Realizar gestiones para asegurar la presencia del cine latinoamericano en la televisión y en otros medios audiovisuales. c.) Promover la utilización de los mecanismos de trueque, compensación y triangulación para facilitar el comercio cinematográfico latinoamericano. d.) Asegurar la realización de las semanas de cine latinoamericano previstas en el artículo noveno de este acuerdo. e.) Asegurar el intercambio de producciones audiovisuales a los efectos técnicos, artísticos y culturales. f.) Colaborar en el establecimiento de talleres y escuelas cinematográficas y en la realización de seminarios de capacitación en los países latinoamericanos. g.) Actualizar y recomendar medidas y mecanismos contra la producción y comercialización ilegal de grabaciones en video cassettes. h.) Adoptar medidas conducentes a propiciar el cumplimiento de los compromisos derivados de tratados, convenios y otros instrumentos bilaterales o multilaterales.



- 3.- En relación con los países de menor desarrollo cinematográfico de Latinoamérica, la Asociación deberá: a) apoyar su intervención en proyectos de coproducción. b) realizar gestiones para que se les preste asesoría técnica e información. c) colaborar en la creación de institutos estatales de fomento cinematográfico en los países latinoamericanos que carezcan de ellos, prestando asesoría jurídica y administrativa.
- 4.- Las entidades signatarias se comprometen a facilitar la realización de una muestra de cine de los países latinoamericanos que tengan producciones cinematográficas.

Se procurará que las muestras sean itinerantes. Los elementos promocionales correrán por cuenta de la entidad que recibe las películas, pero los fletes se distribuirán entre las entidades interesadas.

Cartagena de Indias, Colombia, de agosto de 1984.

PRIMER ENCUENTRO DE CINEASTAS LATINOAMERICANOS VIÑA DEL MAR

- 1) Crear el CENTRO LATINOAMERICANO DEL NUEVO CINE, que reunirá los movimientos del Nuevo Cine independiente de cada país de América Latina.

La sede permanente del organismo será en la ciudad de Viña del Mar, Chile.

EL CENTRO LATINOAMERICANO DEL NUEVO CINE, tendrá una Comisión Ejecutiva formada por un representante de cada país, un coordinador general y una secretaría ejecutiva con sede permanente en Viña del Mar.

El coordinador general será designado por acuerdo de los distintos países del Centro y el Secretario Ejecutivo por el Cine Club de Viña del Mar.

Se formarán en cada uno de los países participantes del Centro Latinoamericano, Centros Nacionales del Nuevo Cine.

El Centro Latinoamericano tendrá en cada país tres delegados que constituirán los Centros Nacionales.

2) Enviar toda la información que surja de las deliberaciones del Primer Encuentro de Realizadores Latinoamericanos y del V Festival de Cine de Viña del Mar, a todas las publicaciones especializadas, insistiendo en la importancia y necesidad que a las informaciones enviadas en el futuro se les preste particular atención y difusión.

Cada delegación designará un crítico cinematográfico para que tome la responsabilidad de preparar periódicamente el material informativo que será enviado a las publicaciones especializadas. Copia de todo el material enviado por cada país debe ser remitido a la sede del Centro Latinoamericano en Viña del Mar.

3) Organizar una Semana de Cine Latinoamericano que será propuesta para su exhibición en los diversos Festivales Internacionales como Muestra paralela.

Los Festivales Cinematográficos Internacionales a los que se propondrá la exhibición de esta Muestra de Cine Latinoamericano son: Cannes – Pesaro – San Sebastián – Moscú – Montreal – Venecia – Columbianum – Berlín – San Francisco y Acapulco.

La Muestra estará integrada por films producidos en los dos últimos años: 7 largometrajes y una selección de cortometrajes que acompañarán la exhibición de cada largo metraje. Argentina y Brasil, aportarán dos largo metrajes cada uno, México, Cuba y Bolivia un largometraje cada uno. Para la selección de los corto metrajes se tendrán en cuenta los siguientes países: Perú, Chile, Uruguay, Venezuela, Argentina, Bolivia, Brasil, Cuba y México, dándose prioridad a los cuatro países que no participan con largo metrajes.

Se recomienda que los films que integran la semana estén subtítulos en francés o inglés.

Cada país designará a un responsable para la obtención y remisión de los films.

Los Centros Nacionales y responsables directos por la remisión de las copias de los filmes, deberán informar al Centro Latinoamericano antes del 24 de Marzo, los nombres de los filmes de corto y largo metraje seleccionados para la Semana.

Se solicitará a la Asociación Internacional de Nuevo Cine con sede en Roma, que asuma la organización y control de la Semana en los mencionados Festivales.

La Secretaría Ejecutiva del Centro Latinoamericano informará a los Centros Nacionales cuál será el primer Festi-

val que exhibirá esta Muestra y la forma, lugar y fecha de envío.

4) Promover la Semana a que se refiere el punto tres o Semanas Nacionales, en cada país a través de los Centros Nacionales en colaboración con Cinematecas, Cines de Arte y Cine Clubs.

5) Promover el Encuentro de Críticos cinematográficos y editores de publicaciones especializadas de América Latina y Europa, en ocasión de los Festivales Internacionales. Cada Centro Nacional gestionará invitaciones para críticos vinculados a la cinematografía de cada país.

6) Cada Centro Nacional elevará a la Secretaría Ejecutiva de Viña del Mar y en el plazo de 90 días lo siguiente:

- un informe completo censando el mercado potencial en 16mm.

- un censo completo de cines de arte.

- un informe completo sobre legislación cinematográfica y condiciones de producción y distribución.

La Secretaría del Centro Latinoamericano enviará un informe completo a los Centros Nacionales resumiendo los datos más importantes aportados por cada país.

7) La Secretaría del Centro Latinoamericano informará a la FIPRESCI sobre las conclusiones del Encuentro, la constitución del Centro y la organización de la Semana en los Festivales Internacionales mencionados. Se solicitará que los afiliados de la FIPRESCI asistentes a los Festivales, den la mayor difusión a las expresiones del Nuevo Cine Latinoamericano y que esta difusión también se haga a través del Boletín de la FIPRESCI. Debe realizarse igual gestión con la Asociación Internacional de Críticos Cinematográficos.

8) Se editará un catálogo completo sobre el Nuevo Cine Latinoamericano. Cada país deberá suministrar antes del 15 de abril del corriente año los siguientes materiales:

- un artículo sobre el Nuevo Cine que ubique la aparición del movimiento en el contexto cultural y cinematográfico de cada país.

- de la producción de los años 1964, 1965 y 1966 se enviará lo siguiente:

- ficha técnica de cada film.

- sinopsis.

- fotografías.

- referencias para las ventas al exterior.

- de la producción importante de los años anteriores se remitirá el nombre de los filmes, director, productor y referencias para las ventas al exterior.

Cada Centro Nacional designará un crítico encargado de suministrar los datos mencionados.

El material deberá ser remitido a Walter Achugar (Andes 1433, Montevideo).

9) La Secretaría del Centro Latinoamericano, editará un

Boletín Informativo trimestral conteniendo las informaciones remitidas por cada Centro Nacional.

El Centro Latinoamericano establece un acuerdo con el Cine Club de Viña del Mar por el cual la revista editada por el Cine Club toma la representación del Centro Latinoamericano para la publicación de material referente al Nuevo Cine de cada país. Para este fin el Centro Latinoamericano brindará toda su colaboración y apoyo.

10) Se recomienda a cada delegación tomar las medidas necesarias para difundir y destacar la importancia del Festival y el Encuentro a través de los medios de divulgación de sus países.

11) Para asegurar el financiamiento del Centro Latinoamericano con las películas premiadas en el V Festival de Cine Latinoamericano efectuado en Viña del Mar, se organizará un programa que será exhibido comercialmente en Santiago de Chile, Concepción y Viña del Mar, destinando las utilidades al Centro Latinoamericano del Nuevo Cine. En oportunidad de exhibirse en Chile la Semana de Cine Latinoamericano, un porcentaje de las recaudaciones de la misma será destinado al Centro Latinoamericano.

12) Se recomienda que cada Centro Nacional impulse el trabajo de Cinematecas, Cine Clubs y Circuitos de Cine de Arte, tendiente a establecer vías para el lanzamiento de los films latinoamericanos del Nuevo Cine.

13) Recomendar a los realizadores y productores del Nuevo

Cine de cada país estudiar las formas de intercambio de films para su distribución y exhibición mediante el trueque o exhibición a porcentajes sin mínimo garantizado.

14) Se dio traslado a UCAL (Unión de Cinematecas de América Latina), con carácter de recomendación especial la organización de un programa de dos horas integrado por los films premiados en el Festival para ser difundidos en los países de América Latina, a través de las Cinematecas. Se recomienda también a las Cinematecas la programación de films latinoamericanos en la medida de sus posibilidades.

15) Para establecer una vinculación permanente con la Asociación Internacional para la Difusión del Nuevo Cine, se aceptó la representación de dicho organismo en la Comisión Ejecutiva del Centro Latinoamericano, a través de su delegado en América Latina.

16) La Secretaría Ejecutiva del Centro Latinoamericano iniciará gestiones ante los representantes del Nuevo Cine mejicano para que el segundo encuentro de realizadores se efectúe en el año 1968 en aquel país.

Las presentes resoluciones fueron aprobadas por el Plenario del Encuentro, el día 8 de marzo de 1967 en la ciudad de Viña del Mar, Chile.

V ENCUENTRO DE CINEASTAS LATINOAMERICANOS MERIDA

A poco más de treinta meses de nuestro IV Encuentro, celebrado en Caracas, en septiembre de 1974, una representación de los cineastas latinoamericanos comprometidos en la lucha por la existencia, divulgación y desarrollo de un cine que es parte inseparable de la lucha antimeritista y por la liberación nacional de nuestros pueblos, nos hemos reunido nuevamente en Venezuela, en esta ocasión en la ciudad de Mérida, convocados por el Comité de Cineastas Latinoamericanos y contando con la decisiva cooperación y apoyo del Departamento de Cine y la Dirección de Cultura y el Rectorado de la Universidad de Los Andes, cuya gestión y promoción ya había hecho posible nuestro II Encuentro en 1968.

Después de escuchar los informes que sobre la situación cinematográfica de sus países han presentado las delegaciones participantes en el Encuentro, de debatir los mismos e intercambiar experiencias en torno a los aspectos globales y particulares de la realidad cinematográfica continental, y acompañando a esta actividad la muestra de un conjunto de películas latinoamericanas realizadas en este período y representativas de nuestros intereses y objetivos comunes, procedemos a emitir esta Declaración Final:

Hace diez años, un grupo de cineastas latinoamericanos efectuamos nuestro I Encuentro en una parte del territorio de nuestra gran patria dividida, en Viña del Mar, Chile. La visión de las películas allí presentadas, provenientes de varios de nuestros países, y las ponencias e intercambio de ideas y experiencias con relación a nuestro trabajo, nos permitieron profundizar colectivamente, por primera vez, en el ordenamiento y coherencia de puntos comunes y de objetivos a alcanzar.

Culminamos entonces una etapa en la que había predominado el desconocimiento casi total entre nuestros esfuerzos por crear un cine auténticamente nacional en cada uno de los países allí representados por sus cineastas y sus películas. Estas obras se habían ido realizando desde unos años antes a través de diversas, aisladas, complejas, difíciles y a veces heroicas experiencias, consecuencia de los antecedentes y de las características históricas, políticas, culturales y cinematográficas de nuestras naciones.

Así se fue gestando el surgimiento de una cinematografía de verdadera identidad continental, porque la estrecha y sensible relación existente entre sus cineastas y la realidad

latinoamericana creaba las condiciones para obras que expresaban los rasgos comunes de nuestra historia y cultura, las similitudes en las situaciones económicas y socio-políticas que han vivido y viven nuestros pueblos, y sus luchas contra el enemigo común.

Desde aquel momento nos definimos, independiente de estilos, formas y expresión o tendencias estéticas, como políticamente comprometidos en el combate por una verdadera liberación nacional contra el imperialismo norteamericano y sus agentes antinacionales.

Allí, en Viña del Mar, en 1967, se constató la existencia de un nuevo cine latinoamericano y nos planteamos la lucha por su crecimiento cuantitativo y cualitativo y por el incremento de su difusión sobre la base de objetivos ideológicos y culturales que es conveniente recordar:

El auténtico nuevo cine latinoamericano sólo ha sido, es y será el que contribuya al desarrollo y fortalecimiento de nuestras culturas nacionales como instrumento de resistencia y lucha; el que trabaja en la perspectiva, por encima de las particularidades de cada uno de nuestros pueblos, de integrar este conjunto de naciones que algún día harán realidad la gran patria del Río Grande a la Patagonia; el que participa como línea de defensa y respuesta combativa frente a la penetración cultural imperialista y frente a las expresiones sucedáneas de sus colaboradores antinacionales en el plano ideológico-cultural; el que adelanta la visión continental de nuestros problemas e intereses comunes en toda actividad o frente posible, como fuente de fortalecimiento y para una más eficaz contribución a los objetivos con los que estamos identificados; y el que aborda los problemas sociales y humanos del hombre latinoamericano, situándolos en el contexto de la realidad económica y política que lo condiciona, promoviendo la concientización para la lucha por la transformación de nuestra historia.

A lo largo de estos diez años transcurridos, el nuevo cine latinoamericano ha continuado su existencia, difusión

y desarrollo. A él se han incorporado jóvenes cineastas y otros se han identificado o acercado a nuestras posiciones. El nivel de compromiso político consecuente y el grado de eficacia alcanzado nos ha ganado la solidaridad y el apoyo de los cineastas progresistas y revolucionarios en el mundo, y el respeto y la admiración de otros pueblos a donde hemos logrado hacer llegar nuestro trabajo, pero por encima de todo nos ha vinculado indisolublemente a nuestros pueblos, a los cuales hemos acompañado en todas las formas de lucha de estos años, convirtiendo nuestro cine en un real instrumento de combate.

También nos hemos ganado el derecho a ser bloqueados, a que se practiquen contra nosotros diversas formas de represión, desde las más refinadas hasta las más brutales y sanguinarias.

Nuestra unidad con las luchas y suerte corridas por nuestros pueblos y sus vanguardias es razón de orgullo para los que de una forma u otra hemos trabajado por la existencia y continuidad de este cine. Hemos estado presentes en los reveses y en las victorias, en los reflujos y en los avances, y ante cada una de las situaciones, exitosas o adversas, ha predominado en los cineastas latinoamericanos el espíritu de sacrificio, la madurez política, la disposición a continuar la larga batalla por la verdadera independencia.

Si han fracasado los intentos de destruirnos también fracasarán los de diluirnos en reflexiones o prácticas cinematográficas que cultiven el círculo vicioso de la inercia, que conduzcan a la parálisis y a la contemplación pasiva frente al reflujo que inevitablemente se ha dado en algunos puntos del continente. Los cineastas latinoamericanos analizamos nuestra experiencia con rigor y con valentía y en este frente de trabajo no habrá margen para el escepticismo elaborado, peligrosa cantera de fuente de rendición.

DECLARACION DEL COMITE DE CINEASTAS DE AMERICA LATINA

El Comité de Cineastas de América Latina, reunido en La Habana, Cuba, del 12 al 17 de junio de 1978, emite la siguiente Declaración:

A poco más de un año de efectuado el V Encuentro de Cineastas Latinoamericanos, en Mérida, Venezuela, el Comité ratifica la vigencia de la Declaración Final allí aprobada, la cual enmarca las líneas generales y las particularidades y alternativas en la cual desarrollan su actividad los cineastas del movimiento del nuevo cine latinoamericano.

Al analizar el período transcurrido desde Mérida, destacamos con profunda satisfacción que las jóvenes cinematografías de Panamá y Puerto Rico han continuado su afir-

mación y desarrollo, logrando progresos en la producción y difusión de sus obras. El Comité valora muy significativamente los esfuerzos y la importancia político-cultural del trabajo realizado por los cineastas de estos dos países, los cuales enfrentan todo el poderío y la prepotencia de la penetración cultural y explotación económica del imperialismo norteamericano a través de su presencia directa. Igualmente nos declaramos solidarios con la lucha llevada a cabo por el cine del pueblo chicano, manifestación cultural de una comunidad que combate por afirmar su identidad de raíz latinoamericana en medio de la opresión y discriminación a que es sometida en el territorio de los Estados Unidos de Norteamérica. Esta realidad casi o totalmente desconocida por una gran parte de nuestros pueblos, o que ha

llegado a ellos a través de las tergiversaciones de la información imperialista, tiene hoy sus cineastas, cuenta ya con un conjunto de obras y demanda de nosotros el compromiso de fortalecer los lazos histórico-culturales que nos unen a ella, contribuyendo a la difusión de sus filmes, de sus experiencias y de sus luchas.

En una visión de conjunto a escala continental, tanto en el área de producción como en el de distribución y exhibición, se aprecia en la etapa que analizamos un entrecruzamiento de progresos y éxitos con dificultades y retrocesos. Respecto a estos últimos es evidente que hay factores objetivos en las situaciones políticas de algunos de nuestros países que pueden tener un peso determinante o, al menos, altamente influyente. La suerte del nuevo cine latinoamericano está ligada a la lucha de liberación nacional de los pueblos de América Latina y los contratiempos y reflujos que sufren éstos se dejan sentir de diversas maneras sobre nuestro trabajo.

Al evaluar esas dificultades y retrocesos consideramos imprescindible analizar también el grado de influencia que en ocasiones ejercen factores subjetivos y el papel que puede estar jugando la sobrestimación de dificultades y obstáculos reales, en la consideración de alternativas que parecen excluyentes y que quizá exigen la búsqueda de frentes complementarios e inclusive el reanálisis, ahora, y por periodos, de las prioridades, alianzas y rechazos, que puedan resultar más adecuados a la realidad en que se trabaja. En el marco de estas preocupaciones los cineastas latinoamericanos iniciamos una reflexión y discusión y el consiguiente intercambio y a veces confrontación de experiencias, en los Encuentros de Caracas y Mérida. Este intercambio y los documentos que surgieron de ambos eventos constituyen un valioso aporte en el empeño de ganar más profundidad en nuestros análisis y mayor eficacia en el trabajo.

La complejidad que caracteriza la situación interna en la mayoría de nuestros países, el desigual desarrollo del movimiento antimperialista por la independencia y la liberación nacional y social y el conjunto de condicionamientos históricos, económicos y políticos, obliga a los cineastas, como a todos los artistas y especialistas de un modo u otro relacionados con los medios culturales de comunicación masiva a librar combate por rescatar estos instrumentos de cultura, es decir, de conciencia y auto-conciencia, en defensa de la identidad y como parte del enfrentamiento con el espíritu neocolonial y de rendición —que tratan de imponernos oligarcas, represores, torturadores y fascistas, orquestados en sangrienta orgía por el imperialismo norteamericano.

El Nuevo Cine Latinoamericano tiene mártires y héroes, combatientes, figuras artísticas de renombre y prestigio internacional, aprendices y artesanos, grupos que inician

su trabajo y jóvenes que en uno u otro país se aprestan a enriquecer el movimiento artístico surgido y afirmado en la lucha por la liberación. Nada podrá vencerlo porque es una necesidad histórica y del seno de nuestros pueblos surgirán siempre artistas y técnicos capaces de tomar la cámara y expresar nuestra identidad, testimoniar la época que vivimos y sus combates, y adelantar la imagen del futuro.

El plan que ejecutan fascistas de toda laya y máscara para diezmar las fuerzas revolucionarias de América Latina asesinando a sus dirigentes y militantes, y entre ellos a su intelectualidad artística, no tendrá éxito. La magnitud del precio a pagar por la victoria antifascista estará condicionada, sin embargo, por la capacidad de priorización, la lucidez y espíritu de unidad con que trabajemos. Esta urgencia nos obliga a crecer sin tregua, a exigimos rigor y eficacia artística, y a ganar así, para el Nuevo Cine Latinoamericano cada vez mayores y más profundas posibilidades de comunicación e influencia ideológica, cada vez una mayor resonancia antimperialista y liberadora. Y a permanecer atentos a brotes y movimientos cinematográficos que, como los de Panamá y Puerto Rico, el cine chicano y ahora los grupos creadores que impulsan las cinematografías dominicana y costarricense, abren brecha en el frente del embrutecimiento, la rendición y la traición que encabezan o encarnan las cinematografías comerciales, el sub-cine imperialista.

El balance de estos últimos catorce meses permite constatar la capacidad de respuesta solidaria que ha logrado desplegar el movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano, a nivel continental e internacional, con los cineastas que, sometidos a persecución y represión por regímenes fascistas o gorilas, han tenido que abandonar sus países. Esta solidaridad se sigue manifestando de muy variadas formas y las cinematografías argentina y boliviana, forzadas en estos años a realizar su obra fuera de sus contextos nacionales son testimonio de ello, continuando la experiencia del cine chileno de la resistencia, la expresión más alta de este trabajo internacionalista.

La experiencia de esta reunión del Comité de Cineastas de América Latina, el balance realizado y los encuentros bilaterales demuestran la conveniencia y la posibilidad de cubrir con esta práctica, la necesidad de un más regular intercambio.

Pese a los reveses, y redoblando sus victorias, el Nuevo Cine Latinoamericano, ha demostrado ser un movimiento artístico en permanente desarrollo, empeñado sin fatiga en la reconstrucción de la unidad histórico-cultural de Nuestra América, en expresar y testimoniar las aspiraciones y combates de nuestros pueblos y en enriquecer con rigor, imaginación e incesantes búsquedas, la cultura que nos une, arma y afirma en la lucha por la independencia y la liberación.

CARTA DE LA HABANA, AMERICA LATINA

Los cineastas latinoamericanos, reunidos en La Habana, con el objeto de participar en las actividades del IV Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, han consi-

derado necesario dar continuidad a los trabajos del Comité de Cineastas de América Latina ampliándolo, para ello, con un representante de cada país y, aprovechando esta sesión

de clausura, someten a consenso las siguientes reflexiones:

A cuatro años de la realización ininterrumpida de estos festivales en La Habana se materializa un propósito de continuidad ya presentado en Montevideo, hace un cuarto de siglo, reafirmado luego en Viña del Mar, Valparaíso, Mérida, Venezuela, Buenos Aires, Caracas y Quito en los años subsiguientes. Este sueño, desde 1979, echa raíces en La Habana y se proyecta en otros centros de nuestra ancha geografía: este mismo año en Salvador de Bahía y nuevamente en Mérida. El siguiente en Lima. No son deseos. Son fechas, datos objetivos, encuentros y reencuentros con cada vez mayor número de participantes, con palabras cada vez más nuestras. Y nosotros, siendo a la vez protagonistas junto a nuestros pueblos no dejamos de asombrarnos al sentir este incremento como si —y de hecho lo es— cada encuentro fuese organizado por la astuta compaginadora de la Historia.

El nuestro es el único cine continental en la Historia del cine. Expresa la unidad en la diversidad, se sustenta en el inconciente colectivo de un Continente que se transforma desde sus raíces comunes, encuentra su cauce aluvional en las aguas de la identidad nacional. Y de lo nacional-popular es que hoy —como respondiendo a un proceso de expansión y contrapunto dialéctico— aparecen obras que al tiempo expresan la identidad regional se trascienden y expresan la identidad continental latinoamericana. Obras que pertenecen, unas, al espacio de las estadísticas. Otras al espacio de la visión. Y ambas, no olvidarlo, al espacio común de una cinematografía latinoamericana comprometida con la transformación de nuestra realidad, por la dignidad del hombre, por la liberación colectiva.

Se habla de crisis del Nuevo Cine Latinoamericano. Bienvenida sea si con ello expresamos: ¡Cambio! Crisis de crecimiento no de arterioesclerosis: maduración crítica y autocrítica y, siempre, ¡Crecimiento!.

Nadie va a enseñarnos lo obvio. El nuestro es un Continente experimental. En él coexisten desde las negras dictaduras de la muerte y la disolución de la memoria hasta los luminosos amaneceres de la revolución que suma, multiplica, avanza y anticipa la memoria popular.

A este experimento histórico y político corresponde, y no puede dejar de responder, un cine que intenta verificarse así mismo a lo largo y ancho de nuestro caribismo, tropicalismo, andinismo, pampeanismo; de nuestras metrópolis neobabilónicas, de nuestras villas miserias. Un cine activo, del exilio o la resistencia. Un cine explosivo, emergente y urgente en Nicaragua y El Salvador, es un Caribe amenazado porque anticipa la esperanza y define el porvenir. Para esos pueblos de cinematografía reciente, para Nicaragua y El Salvador, nuestra solidaridad y el compromiso de lucha en cada uno de nuestros países de origen para frustrar los planes de agresión emprendidos y acalorados en las últimas horas. Desde ahora les decimos que: ¡No pasarán!

Nuestro cine es joven. Debe ser joven. Seguirá siendo joven. Debe, sin embargo, abrir nuevos espacios, cuestionarse, asumir nuevos compromisos.

De eso se trata. Ir en busca de nuevos espacios, abiertos, ganarlos por y para la imaginación subversiva. contra todo (como lo ratifica la Carta de Mérida) “recorte de la libertad de expresión, ejercido bajo las más diversas formas, que en algunos de nuestros países llega a extremos de persecución estética, moral, física”.

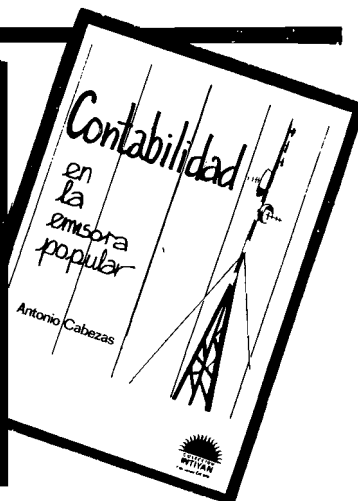
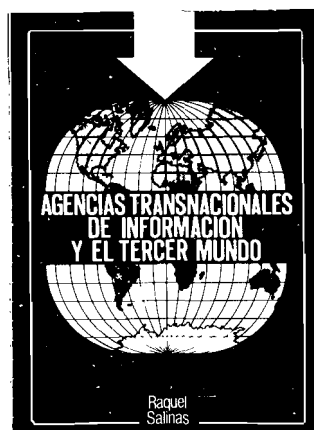
Rigor, libertad, imaginación, lucidez, riesgo: he aquí algunos valores que han dado al Nuevo Cine Latinoamericano, en su transcurso de un cuarto de siglo, algunas de sus mejores obras, algunos de sus más imborrables aportes teóricos. Pasión y autocrítica. Aventura poética y necesidad de ser necesario. La belleza es útil. Lo útil es bello. El sol, la lluvia, el maíz, un machete, el láser, un fotograma, la vida. Son los mismos valores con los que nuestros pueblos, hace quinientos años y mucho antes, reinventan cada mañana su destino, liberan en combate de ciciones y arcoiris ese canto que después el télex difundirá como la buena nueva de eso que se llama Nuestra Historia Común Latinoamericana.

DECLARACION DE CINEASTAS ASISTENTES AL IV FESTIVAL INTERNACIONAL DEL NUEVO CINE LATINOAMERICANO



novedades CIESPAL

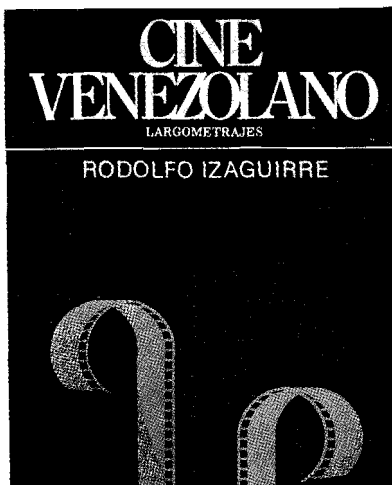
Este material se puede solicitar a:
CIESPAL
Apartado 584
Quito—Ecuador



Bibliografía

"CINE VENEZOLANO, largometrajes"

Rodolfo Izaguirre.
Fondo Editorial Cinemateca Nacional,
Fondo de Fomento Cinematográfico,
Caracas, 1983.



Una visión completa del cine venezolano en largometraje nos presenta este libro; alrededor de 77 producciones son reseñadas con detalles de dirección, producción, guión, fotografía, montajes, música, intérpretes principales y premios obtenidos. Además se da una sinopsis del filme y datos del director y su obra.

El cine venezolano es uno de los más importantes dentro del ámbito latinoamericano, para conocerlo es sumamente útil este catálogo elaborado por Rodolfo Izaguirre, Director de la Cinemateca Nacional de Venezuela.

El libro trae además una panorámica del país, su situación geográfica, población, historia de su política y su desarrollo socio-cultural.

El cine venezolano, dice el autor, se inicia a trece meses apenas de la proyección Lumiere en París. El 28 de enero de 1897, el venezolano Manuel Trujillo Durán, de Maracaibo, fotógrafo, periodista, astrónomo, con el Vitascopio perfeccionado que había adquirido en Nueva York, de manos de Edison, proyectó dos películas realizadas por él: "Muchachos bañándose en la laguna de Maracaibo" y "Especialista sacando muelas en el Gran Hotel Europa"

Desde esa fecha, el cine venezolano ha recorrido una larga trayectoria, con filmes triunfadores en festivales internacionales de Europa y América Latina, tales como "Adios Alicia" en el Festival

de Taormina, Italia, 1977, "Bolívar, sinfonía Tropical", Primer Premio en el Festival de Cine Gabriel Figueroa, México, 1980, Mención en el Festival de Cannes, 1981, "Compañero de Viaje", Mención de Honor en el Primer Festival Internacional del Cine Latinoamericano, La Habana, 1979, entre otros.

El 19 de octubre de 1981, en el Palacio de Miraflores, todos los sectores cinematográficos de Venezuela (cineastas, productores, distribuidores, exhibidores, críticos, cineclubistas, etc.) firmaron, al lado de los representantes del sector público, el Acta Constitutiva y los Estatutos del Fondo de Fomento Cinematográfico (FONCINE). Este organismo otorga créditos para el financiamiento de la producción de corto y largo metraje, vela por la promoción de obras venezolanas en el país y fuera de él, desarrolla cine clubes y cinematecas, entre otras actividades para velar por la cinematografía venezolana. "Ese día, dice el autor, ha quedado inscrito en los anales del cine venezolano como uno de los momentos de mayor importancia". Agrega Izaguirre que "la historia de cómo se concibe y se pone en marcha el Fondo de Fomento Cinematográfico es, en cierta manera, revelar la propia historia del cine en Venezuela" (Lucía Lemos).



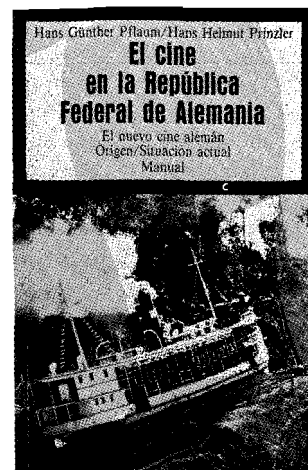
EL CINE EN LA REPUBLICA FEDERAL DE ALEMANIA

El nuevo cine alemán, Orígen, situación actual. Manual.

Hans Gunther Pflaum/Hans Helmut Prinzler.

Inter Naciones Bonn, 1983.

Los autores de este interesante libro sobre la nueva cinematografía alemana comienzan su análisis con la exposición de un manifiesto lanzado a la opinión pública el 28 de febrero de 1962, en Oberhausen. Esta declaración de 26 jóvenes productores cinematográficos en las 8avas. Jornadas de Cortometraje de Alemania Occidental, es considerada hoy el punto de partida del actual cine de la República Federal de Alemania. "El joven cine alemán tuvo que luchar



desde el comienzo con los problemas de una defectuosa industria cinematográfica" dice el libro y analiza las condiciones de producción imperantes en el país en la década del 60.

Cineastas como Alexander Kluge, Peter Schamoni, Haro Senft, Christian Rischert y el equipo Hans-Rolf Strobel/Heinz Tichawski son mencionados, entre otros, al analizar el nuevo cine alemán, destacando sus principales obras y la forma como las produjeron. Así, una a una van siendo presentadas las películas de destacados directores de cine dentro de los diferentes géneros: drama, ficción, musical, "película folklórica", etc.

"El éxito de público del nuevo cine alemán en el mercado interno no puede explicarse exclusivamente por las calidades o atractivos de los diferentes trabajos. Un factor mucho más esencial es la distribución y hay sólo pocos ejemplos de fracaso de producciones alemanas que hayan sido llevadas a los cines alemanes por empresas norteamericanas o sus filiales" dice el libro.

Otra sección es la de "Diccionario de temas cinematográficos" en donde se enfocan diferentes temas, tales como archivos, museos, fundaciones, cines, distribución, festivales y formación profesional.

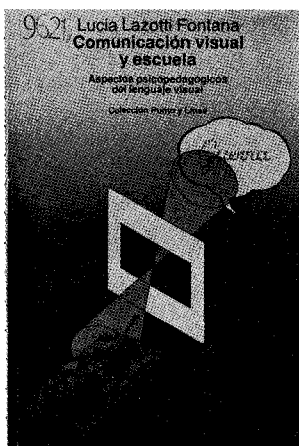
Luego se da información completa sobre literatura de cine existente en la RFA, los premios obtenidos por sus filmes, la producción y la promoción cinematográfica.

Para finalizar, nos presentan a 25 cineastas alemanes con sus datos biográficos, sus estudios y la lista de las películas realizadas.
(Lucía Lemos).



“COMUNICACIÓN VISUAL Y ESCUELA” Aspectos psicopedagógicos del lenguaje visual.

Lucía Lazotti Fontana. Colección Punto y Línea. Editorial Gustavo Gili. S.A. Barcelona, 1983.



Tullio de Mauro, en la presentación de este libro, habla de las obras que, como esta “nos ayudan a percibir y a entender los productos no verbales y no sólo por medio de la emoción, sino por medio de la razón, libros que disminuyen el vacío entre capacidad de análisis de lo verbal y de lo no verbal”.

En verdad, Lucía Lazotti Fontana, licenciada en psicología, hace planteamientos sobre la estructura del lenguaje visual y la recepción de la imagen, dándonos las claves para descubrir y utilizar los mecanismos propios de este medio de expresión humana.

“Hoy día la expresión visual domina nuestra cultura, hasta tal punto que, por regla general, la sociedad actual se define como ‘sociedad de la imagen’”, asegura la autora y enfatiza en la importancia de la educación artística para los alumnos de las escuelas de nivel medio, que ofrece, por su propia estructura una variedad de situaciones didácticas que estimulan tanto la creatividad como la reflexión.

Lo fundamental de la expresión visual en el desarrollo del preadolescente y el papel que debe desarrollar el maestro en este campo se destaca en el capítulo 2 del libro, analizando el desarro-

llo de las capacidades de atención y de análisis que se logran con este sistema.

“Asistimos a un fenómeno muy generalizado: la mayoría de las personas no sabe apreciar las formas estéticas de nuestro tiempo, tanto las típicamente artísticas como las de la vida cotidiana”. “Es necesario que la escuela intervenga con una educación adecuada de los valores estéticos referentes a los productos visuales, tanto del presente como del pasado”, concluye Lucía Lazotti.

La serie de condicionamientos culturales que influyen en los jóvenes son tratados a profundidad con pautas para remover los estereotipos formados.

El mensaje visual y las funciones comunicativas que cumple, es un capítulo importante pues se aplica al campo de la enseñanza y a la forma de encaminar al alumno hacia la individualización de las distintas funciones del mismo.

La didáctica de la educación visual, la función del docente con relación al estudiante y el camino a seguir, nos da lineamientos de lo que debe ser la enseñanza utilizando medios audiovisuales.

El libro se refiere especialmente a las escuelas italianas, pero por su tema universal y tan de nuestra época, es sumamente provechoso para maestros y alumnos de todas partes.

(Lucía Lemos).

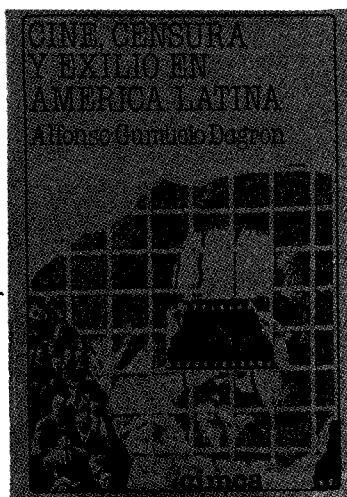


CINE, CENSURA Y EXILIO EN AMÉRICA LATINA

Alfonso Gumucio Dagrón

CIMCA. La Paz, Bolivia, 1984

La censura del cine, según Gumucio, se ejerce en todos los países de



América Latina, en unos en forma directa y frontal y en otros de una manera disimulada.

Este control se ejercita, desde que se inicia el guión, luego a través de la producción, en el curso de la filmación y por último por medio de distribuidor y el exhibidor.

Realizadores, actores, guionistas, trabajadores de la industria del cine, han tenido que escoger el destierro para producir películas que no son permitidas en sus propios países.

“A partir de cada hecho de censura, en cada país, es posible identificar un *modus operandi* diferente” dice Gumucio, y va analizando como funciona este organismo en cada país. En Argentina se prohibieron películas de valor interno como “Morir en Madrid” de Frederick Rossif, “El silencio” de Bergman o “Viridiana” de Buñuel.

En el capítulo dedicado a Bolivia se refiere especialmente al enfrentamiento del cine más representativo de Bolivia, el del grupo Ukamau, con la censura institucional y extrainstitucional.

El “cinema novo” del Brasil se impuso como el más importante de América Latina. Realizadores como Glauber Rocha, Ruy Guerra, Carlos Diegues, Arnoldo Jabor y otros encabezaron un movimiento, en los sesenta, que produjo obras de alto nivel artístico y social.

“Lo que ha sucedido en Chile en relación con el cine, puede resumirse en pocas palabras: la dictadura que se encaramó en el poder el sangriento 11 de septiembre de 1973, ha simple y llanamente asesinado al cine chileno que en muy poco tiempo se había convertido en el más prometedor del continente” expresa Gumucio.

En Colombia y en Perú la censura ha operado siempre como una imposición de la burguesía feudal que la ha ejecutado cada vez que ha considerado que sus intereses económicos, políticos y familiares se han sentido tocados.

En México existe la censura, pero sus canales son más sutiles, mejor controlados que en otros países del continente, dice el libro.

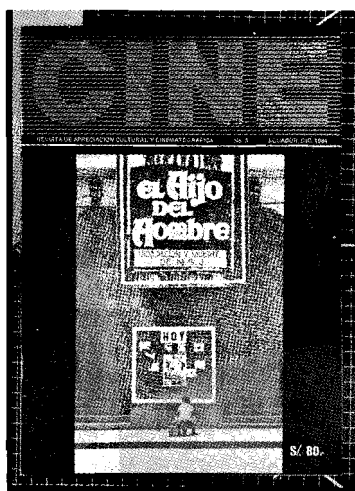
Su contacto con gente de cine le ha permitido a Gumucio reunir este importante material sobre la censura que se ejerce sobre el cine y la persecución de que han sido objeto los realizadores del nuevo cine latinoamericano, que, pese a todo, sigue adelante sobre las voces que quieren acallarlo (Lucía Lemos).



Hemerografía

CINE, revista de apreciación cultural y cinematográfica.

No. 3. Ecuador. Dic. 1984.



Publicación del Taller de Crítica Cinematográfica del Ecuador, que apareció en sus dos primeros números como "Cine Foro Bertolt Brecht". Hoy, en su nuevo formato tiene interesantes artículos especializados, preparados por un grupo de personas que tienen directa vinculación con este arte, sea como productores, críticos o comunicadores.

"Producción cinematográfica en el Ecuador" analiza exhaustivamente los logros y problemas de este difícil quehacer en el Ecuador, sus características, y, lo que es más importante, las perspectivas para el futuro.

La revista da cuenta además de dos importantes filmes hechos en los últimos meses, "Barro", de 55 minutos de duración que narra las actividades de los alfareros del país. La película rompe los dogmas y sectarismos y enaltece los valores tradicionales y sociales del alfarero de La Victoria, Pujilí, provincia del Cotopaxi.

"Los Mangles se van" es una producción del grupo Quinde, realización en color, en 16 mm. de 57 minutos de duración, dirigido por Camilo Luzuriaga, Cristóbal Corral y Peter Degen.

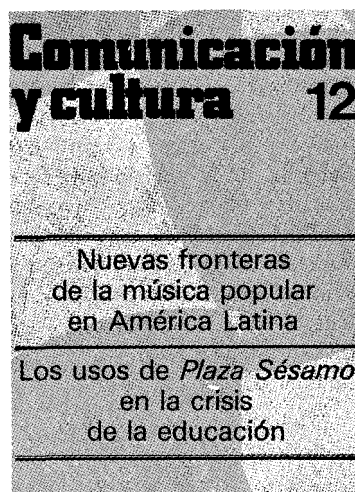
La película aborda el problema de la transición de la pesca artesanal a la industrial y sus consecuencias sociales y ecológicas.

Información, comentario, crítica, son las otras secciones que hacen de esta joven publicación sumamente interesante que llena un vacío en cuanto a la hemerografía cinematográfica ecuatoriana.



COMUNICACION Y CULTURA

Octubre de 1984. México. No. 12



Este número de la revista incluye los siguientes trabajos:

"Un proyecto de comunicación/cultura", Héctor Schmucler;

"Contra las utopías de la música", Raymundo Mier;

"Las agonías interminables de la canción romántica", Carlos Monsivais;

"Argentina: el rock en la sociedad política", Nicolás Casullo;

"Rock mexicano: la bodega de los entusiasmos intercambiables", Víctor Roura;

"El corrido y las luchas sociales en México", Catherine Héau;

"La nueva canción en el Perú", Patricia Oliart y José A. Lloréns;

"Régimen militar y música popular: una antipatía recíproca en Brasil", Itamar J. de Oliveira;

bibliografía sobre la música;

"Televisión, educación y cultura masiva", Michéle Mattelart;

"Documentos de la versión latinoamericana de Plaza Sésamo";

"La significación social del turismo", Lourdes Rodríguez Ortiz, y comentarios bibliográficos.

El título general de la parte monográfica, "Nuevas fronteras de la música popular en América Latina", señala también una ampliación de las fronteras de los estudios de comunicación. En efecto, poco se ha publicado sobre esas cuestiones y mucho menos desde las escuelas de comunicación.

Precisamente en dirección a un posible trabajo en las escuelas tiene mucho valor el artículo de Monsivais. En él se reúnen una prosa magnífica, una sostenida contextualización de los mensajes, un respeto por la letra y una capacidad de leer los fenómenos culturales en toda su complejidad.

Otros trabajos, dentro de la intención general de este número de **Comunicación y cultura**, ofrecen un panorama de los caminos de la música en distintos países de América Latina. Como en ediciones anteriores, la **Bibliografía** constituye un aporte valioso de la revista a los lectores de la región. (D.P.C.).



"ARCADIA VA AL CINE" Año 3. No. 8. Octubre de 1984.



Revista colombiana que cada vez va teniendo más acogida en el público latinoamericano. Este éxito se debe a su excelente contenido y la forma ágil y amena de tratar los temas.

Los problemas de la dramaturgia colombiana son analizados por Patricia Restrepo, quien hace una entrevista a Camilo Loboquerrero y Lisandro Duque Naranjo, realizadores de "El esca-

trabajo" y "Con su música a otra parte"

Este número trae además una entrevista con Jacque Legler, sobre su película "Mutación".

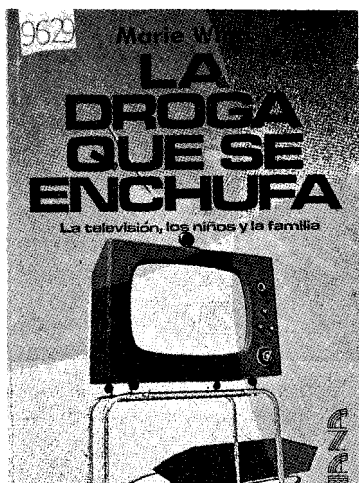
Hay que destacar la reseña sobre la Primera Bial de Cine realizada en la ciudad de Bogotá, evento que descubrió al público colombiano el cine que se realiza en América Latina y rompió la incomunicación Cultural en que viven los distintos pueblos de este continente.

El encuentro de diferentes cineastas latinoamericanos se realizó coordinado por diferentes instituciones públicas y privadas de Colombia.



"LA DROGA QUE SE ENCHUFA"

La televisión, los niños y la familia.
Marie Winn. Editorial Diana. México 1981.



El libro de Marie Winn es un llamado de alerta para padres de familia y maestros de la llamada "era de la televisión". Analiza profundamente, ilustrando sus aseveraciones con entrevistas a hogares norteamericanos, los efectos nocivos de la influencia que tiene la televisión en los niños de edad pre-escolar y escolar.

Infinidad de publicaciones se han hecho sobre los efectos de ciertos programas de TV, sobre el exceso de violencia o pornografía en las pantallas chicas, pero este libro va más allá, va al hecho mismo de mirar la televisión, de dejarse atrapar por esta droga de la que, como las otras, es tan difícil liberarse.

"Como resultado de años de investigación acerca de los efectos de la televisión, es que los padres de familia necesitan pensar en la televisión de una manera nueva, y que necesitan considerar el papel que juega en la vida de sus hijos y

en su vida juntos como una familia" dice la autora.

No es nada optimista el panorama que nos presenta a través de los resultados de sus encuestas, familias que han decidido dejar de ver televisión y lo han hecho por un tiempo determinado, otra vez han vuelto a su ritmo de televidentes.

Esta actitud de los niños que se van horas de horas frente al televisor ha degenerado en cambios en su forma de expresarse, en su lenguaje, en las casi inexistentes relaciones familiares. El estado de trance hipnótico en que caen los niños frente a las pantallas, son tratados extensamente en todos los capítulos.

La televisión controla las actividades y la mente de los adictos" a ella, adultos y niños se sienten atrapados por su encanto, dejando de lado cosas que podrían hacer en las horas que le dedican a ella.

La pasividad es una de las características de los niños de la "era de la TV". Ya no tienen imaginación para inventar juegos o no encuentran en qué ocupar su tiempo libre, es más fácil sentarse a receptor todo lo que se ve en la pantalla, sin tomar parte en la acción y sin poner nada de imaginación o de inventiva.

Su sensibilidad incluso se ve embotada por las escenas ficticias que contemplan, "la televisión los condiciona para tratar a la gente real como si estuvieran en una pantalla del televisor", enfatiza Marie Winn. Treinta y siete personas ven que en el parque asesinan a una joven y contemplan el hecho pasivamente, sin acudir en su ayuda, como si se tratara de un drama de la televisión, ejemplifica.

Las relaciones familiares se han debilitado desde la invasión de ese pequeño aparato electrónico en sus hogares, una encuesta mencionada en el libro, demuestra que el 78 por ciento de los entrevistados, indican que no tiene lugar ninguna conversación mientras están viendo televisión.

Marie Winn también prueba en su libro que las madres de familia utilizan a la televisión como niñera o como auxiliar para ayudarle en la crianza y control de sus hijos. Antes la madre trataba de inventar juegos para distraer a sus niños pequeños, pero ahora tiene una salida más fácil, encender la TV y despreocuparse un rato de su hijo, no importa qué está mirando, simplemente está quieto. . .

Todos los efectos de este estilo de vida son desmenuzados página tras pági-

na, y nos deja un sabor amargo y nos ponemos a pensar ¿Hasta qué punto estamos controlados por la TV? ¿seríamos capaces de vivir sin ella?.

El libro es especialmente interesante y bien elaborado, refleja seriedad y trabajo profundo en las investigaciones y en el tratamiento del tema, y, sobre todo, no nos deja apacibles, nos mueve a la reflexión y a tomar más en serio un problema que tal vez no lo tomamos muy en cuenta. ¿Por qué no hace la prueba y desconecta por unos días su televisor? ¿Cómo reaccionan sus hijos y usted mismo al sentirse sin ella?.

(Lucía Lemos)



COMMUNICATIONS ET LANGAGES

Revista Trimestral, Año 1984, números 59, 60 y 61

Ediciones Retz— "Centre National des lettres",

La revista francesa, COMMUNICATIONS ET LANGAGE, ha finalizado el año 1984 brillantemente, acudiendo a la cita trimestral que nos permite, una vez más, contar con una revista capaz de ofrecernos una amplia y actualizada información sobre el mundo comunicativo actual, tanto en lo referente a los medios de comunicación de masas, como a las técnicas de impresión y las tecnologías más diversas que permiten la dissemination social de la información en el mundo entero.

Mousseau, en los números 59 y 61, nos ofrece dos excelentes artículos dedicados a la televisión japonesa (No. 59), en gran medida desconocida en Europa Occidental y en Sudáfrica, pero resulta enormemente importante en el ámbito geográfico y cultural asiático, y sobre la televisión italiana (No. 61), siempre cambiante debido a la introducción de instituciones emisoras privadas que quedan bien delimitadas, en todos sus aspectos, en el trabajo de Mousseau.

El resto de las aportaciones siguen el esquema general que caracteriza a esta revista incluyendo secciones en torno al grafismo moderno, a la pedagogía en sus usos comunicativos, la lingüística en lo referente al lenguaje de los mass media en Francia y los estudios psicológicos sobre comunicación y legibilidad de la imagen tanto impresa como en los medios audiovisuales.

E.S.



CENTRO DE DOCUMENTACION

Fichas y reseñas

PICCINI, MABEL

"Sobre la producción discursiva, la comunicación y las ideologías" / Mabel Piccini. — **Cuadernos del Ticón** (Xochimilco) (22); 1-34, Abr. 83.— imp.; esp.

/COMUNICACION SOCIAL/SEMIOLOGIA/LINGUISTICA/IDEOLOGIAS/PROCESO DE COMUNICACION/

CADAVID, AMPARO

"Mujer y publicidad: más allá de una imagen" / Amparo Cadavid. **Signo y Pensamiento** (Bogotá) III (4): 11-21, 1984.— imp.; esp.

/MUJER/PUBLICIDAD/CULTURA/MEDIOS DE COMUNICACION/

SCHILLER, H.

"El poder informático: imperios tecnológicos y relaciones de dependencia" / H. Schiller.— Barcelona: Gustavo Gili, 1983.— 225 hojas: il.; 28 cm.— imp.; esp.

RESEÑA: Este libro pone de relieve las relaciones que existen, en el campo de la información, entre las fuerzas e intereses económicos, políticos y culturales norteamericanos y el resto del mundo. Al analizar los medios y sistemas de comunicación actuales se determinan sus debilidades estructurales y se pone en duda su capacidad de permanencia.

BALLESTER, LUIS A.

"Medios Audiovisuales de Comunicación: Industria de la Anticultura" / Luis A. Ballester.— **Armagedón** (Buenos Aires): 37-39; il; Dic. 83.— imp.; esp.

/MEDIOS AUDIOVISUALES/ /COMUNICACION/

BARTOLOME, WALDO R.

"El Cine experimental, un lenguaje a descubrir" /Waldo R. Bartolomé.— **Medios audiovisuales — video** (Madrid) (135): 20-22: Dic. 83.— imp.; esp.

RESEÑA: Este artículo trata de la situación del cine actual en la cual se enfrentan dos corrientes: la de su comercialización como producto de consumo masivo y la del llamado cine experimental que no busca réditos económicos ni tiene como único objetivo la diversión del público, sino que pretende contribuir al desarrollo del pensamiento humano y del arte universal.

ARANGO M., JOSE SAMUEL / et. al./

"El cine y la televisión una experiencia diferente" /José Samuel Arango M., Marta Lucía Gómez de la A.— **Comunicación Social** (Medellín) V (5); 17-44; il, 1981—1982.— imp. esp.

RESEÑA: Artículo que analiza las diferencias características existentes entre el cine y la televisión en cuanto a: imagen, sonido, movimiento, espacio, tiempo, tamaño de la pantalla y calidad. Estudia también la diversidad de experiencias frente a estos dos medios audiovisuales y las actitudes de los espectadores. El artículo está acompañado de una amplia bibliografía.

ESTEINOU MADRID, JAVIER

"Aparatos de información de masas y formación del consenso" Javier Esteinou Madrid.— México: UNAM., 1983. 250 pg.: il.; 28 cm. imp.; esp.— tesis.

RESEÑA: Se trata de una importante tesis desarrollada en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México, que investiga en las modalidades del poder político y la reproducción del sistema capitalista. La hegemonía del sistema se basa en gran parte en los medios de comunicación de masas transmisores de ideologías y autores del proceso de aceleración de la circulación de mercancías.

PINTO, FRANCESCO

"El Cine frente a la televisión" /Francesco Pinto.— IN: **La televisión: entre servicio público y negocio. Estudios sobre la transformación televisiva en Europa Occidental.**— Barcelona; Gustavo Gili, 1983.— 492 hojas; 20 cm.— imp.; esp. - p. 288 — 300.

RESEÑA: A partir de la disminución del público adicto al cine, este pasa a ser parte de la programación televisiva. Sin embargo políticas protectivas de la industria cinematográfica logran un proceso de recuperación de público y la colaboración de estos dos medios de comunicación. Este artículo lo demuestra con la transcripción de datos estadísticos de series anuales 1955–1976 en cuanto a asistencia, recaudación, número de salas y número de aparatos en Francia, Alemania Federal, Inglaterra e Italia.

MAHIEU, AGUSTIN

"Nuevos apuntes cinematográficos" /Agustín Mahieu.— **Cuadernos Hispanoamericanos** (Madrid) (407): 128–135; il., May. 84.— imp.; esp.

/CINE/PUBLICO/LEY DE CINE/ ESPAÑA/

PFLUAM, HANS GUNTHER /et al./

"El cine en la República Federal de Alemania: Una visión general" /Hans Günther Pflaum; Hans Helmut Prinzler.— In: **El Cine en la República Federal de Alemania: el nuevo cine alemán origen.— Situación actual.— Manual.** Bonn: Inter Naciones Bonn, 1983. — 187 hojas; il; 21 cm. imp.; esp. - p. 5 —86.

RESEÑA: Se trata de una revisión del cine alemán de post guerra a través de sus principales directores y películas, tomando en cuenta las características de arte y psicología que actualmente lo definen. Se complementa con otros dos documentos: Diccionario de temas cinematográficos (9462) y 25 cineastas de la República Federal de Alemania (9463), así como con una amplia bibliografía.

LANARI, JOAO

"O cinema brasileiro visto (e ouvido) em debates durante o XVI festival de cinema de Brasília" /Joao Lanari.— **Comunicacao e Sociedade** (Brasil) VI (11): 151–159, Jun. 83.—imp; port.

RESEÑA: Artículo que estudia el Festival de Cine de Brasília y sus experiencias al tratar a este medio de comunicación como un elemento cultural reproductor de la ideología de su país y por lo tanto coherente con la problemática, dificultades y realidades del Brasil.

OCIC

Cine y audiovisual en el mundo 1981–1983 / OCIC.— Bruxelles: Organisation Catholique Internationale du Cinema, 1983.— 95 hojas; il.; 30 cm.— (Collection "Documents").— imp.; fra.

RESEÑA: La OCIC —Organización Católica Internacional de Cine— en su 27 Asamblea General, Kenia, 1983 hizo el balance de su propia organización. Este documento contiene los informes y documentos de dicha Asamblea, sobre la situación del cine en los cinco continentes, en los campos de producción, calidad, instituciones, festivales, etc. lo cual permite una amplia visión del cine a nivel internacional.

ALCALA, MANUEL

"El cine latinoamericano en crisis" /Manuel Alcalá.— **Comunicación: estudios venezolanos de comunicación perspectiva crítica y alternativa** (Venezuela) (47): 55 — 61: il.; Sep. 84.— imp.; esp.

RESEÑA: Se trata de un diagnóstico inicial de un momento difícil del cine de América Latina, ya que la crisis tiene bases en la debilidad de las estructuras internas, la falta de elementos calificados y las influencias e intereses externos dentro del marco de dependencia en que se mueve el continente.

English section

Sección portuguesa

"WE HAVE NATIONALIZED CINEMAS, BUT NOT SCREENS"

Such is the statement of Ambrosio Fornet, Cuban scriptwriter and literary critic in CHASQUI's interview.

What is seen in Cuban Screens are national small-scale films, socialist countries' films (some 35^{o/o}), Italian, French and Latin American films.

Cuban cinema's main experience in 23 years has been losing an inferiority complex. We can make films, he said, search for a new language, and attempt to establish our people's right to have its own image.

There is some censorship in Cuba, he added: no pornographic films are exhibited, as well as those dealing with racial discrimination.

"NACIONALIZAMOS OS CINEMAS, MAS NAO AS TELAS"

Manifestou Ambrosio Fornet, roteirista e crítico literário cubano, em entrevista à CHASQUI.

Fornet esteve em Quito onde assistiu o Primeiro Seminário de Roteiro Cinematográfico, realizado sob os auspícios da Cinemateca Nacional da "Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamin Carrión".

Referindo-se ao cinema cubano, afirmou que as telas de Cuba apresentam em pequena escala o cinema cubano, em 35^{o/o} o dos países socialistas, o italiano com notável êxito e, em grande escala, o francês e o latino-americano.

LATIN AMERICAN FILMS: ECONOMIC AND INSTITUTIONAL SITUATION

Octavio Getino is an Argentinean film maker, TV producer, film and communication research. Latin American film has both shortcomings and potential. The former, due the unsatisfactory level our film industries, the latter since the emergence of national film activities.

Getino touches upon many topics: imbalances, deficiencies in national film policies, cost-benefit relation, market potential, integration efforts. He states that national development and Iberoamerican integration attempts in film are challenges that far exceed industrial and commercial concerns.

ANOTACOES SOBRE A SITUAÇÃO ECONOMICA E INSTITUCIONAL DO CINEMA LATINO-AMERICANO

Octavio Getino, argentino, realizador de filmes para cinema e televisão e investigador dos problemas do cinema e dos meios de comunicação na América Latina, define o movimento cinematográfico latino-americano como carente e como projeto. É carente, quando se refere ao nível não satisfatório das conquistas das nossas indústrias cinematográficas e é projeto de execução, referindo-se ao recente começo da cinematografia nesses países, cujas dificuldades são as que se derivam de circunstâncias nacionais e regionais, pouco inclinadas a processos de cooperação e integração.

FILM HISTORY AND POPULAR MEMORY

Alfonso Gumucio Dagrón, a Bolivian film-maker, is concerned with cultural identity. This requires recovering collective memory as a requisite for a national, and regional identities. Until recently, the only resource available for preserving popular memory was oral transmission through generations.

Implantation of mass media and new technologies has broken down this process and exerted pressure against it. Gumucio holds that film is optional for a new hegemony in the writing of history, being closest to testimonial and documentary expressions. Film can register popular memory as an alternative version to that of dominant classes.

There is an approach that is reconstructing recent history, i.e., reevaluating latent popular memory before it is extinguished, as is seen, e.g., in Sanjinés' "Coraje de un Pueblo", an antagonistic rewriting of history.

CINEMA, HISTORIA E MEMÓRIA POPULAR

Alfonso Gumucio Dagrón, cineasta boliviano, ao tratar do tema sobre defesa dos cinemas nacionais, refere-se a um aspecto mais amplo, como é o da identidade cultural, para o qual considera a imensa tarefa de resgatar a memória coletiva, única garantia de consolidar uma identidade nacional e latino-americana.

Agregou que o único recurso de defesa da memória popular tem sido, até bem pouco tempo, a transmissão oral de uma geração a outra, mas a implantação dos meios de comunicação e as novas tecnologias dentro da mesma família latino-americana pôde chegar a romper este meio de transmissão, produzindo nas novas gerações uma perda da memória.

MANUALES DIDACTICOS



CIESPAL, a través de su Departamento de Investigación, desde 1980 está desarrollando un proyecto de "Comunicación Educativa para Areas Rurales", en el cual ha impulsado la utilización, por parte de los sectores populares, de diferentes formas de comunicación dentro de una metodología participatoria de acción, que fortalezca la organización y autodesarrollo de las comunidades.

Durante este período se ha impulsado la conformación de equipos de trabajo comunitarios para la elaboración de AUTODIAGNOSTICOS que permitan a los pobladores tener una mayor conciencia de su realidad y sus problemas para poder hacer una PLANIFICACION de la acción comunitaria en respuesta a sus necesidades, proceso acompañado por el uso constante de la comunicación como medio de información, concientización, movilización y educación de los pobladores.

Como parte de esta experiencia desarrollada en diferentes comunidades rurales del Ecuador, así como de la experiencia acumulada por los autores, CIESPAL decidió publicar, con el auspicio de la OEA, los siguientes manuales didácticos, dirigidos básicamente a comunicadores sociales y animadores populares, inmersos en proyectos de organización y desarrollo.

EL AUTODIAGNOSTICO COMUNITARIO

Procura entregar al lector los principales elementos conceptuales y metodológicos para la realización de diagnósticos sobre problemas específicos. Ofrece elementos para que el trabajo pueda ser realizado por los propios pobladores. Destaca la importancia de la investigación sistemática como medio para conocer y entender las causas de los problemas y requisito fundamental para planear en mejor forma las acciones a seguir para la superación de los mismos.

PLANIFICACION COMUNITARIA

Es un manual de motivación hacia una planificación organizada y racional de la acción comunitaria. Está dirigido hacia animadores o promotores populares y presupone una acción previa de diagnóstico y priorización de problemas por parte de los sectores populares.

Escrito en lenguaje sencillo, ofrece elementos para una mejor concepción de lo que es la planificación, haciendo énfasis en lo local y participativo.

A través de una visión global sobre las etapas de la planificación, le ofrece al promotor una metodología para el trabajo de campo y la realización de acciones educativas y organizativas de la comunidad.

