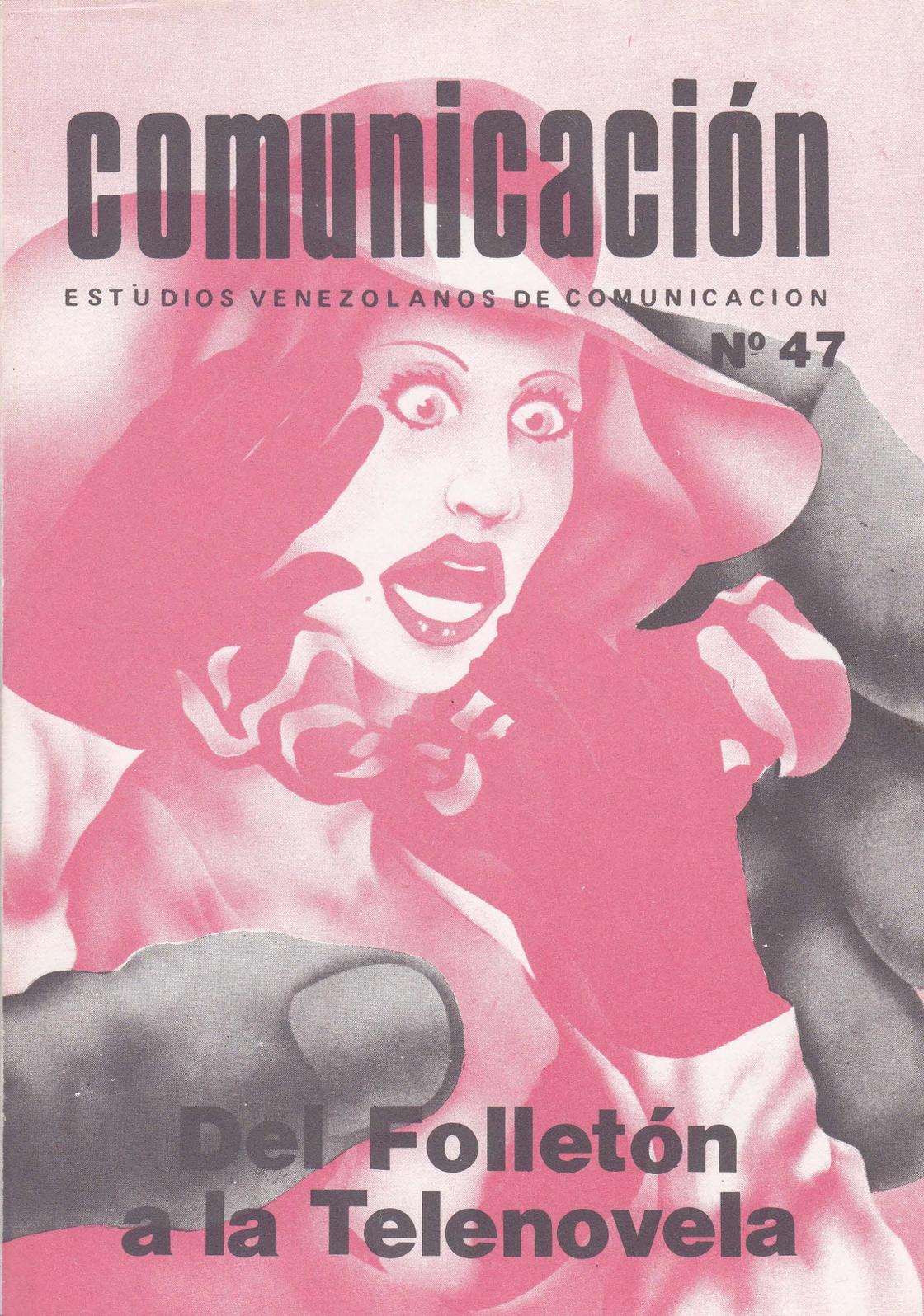


comunicación

A woman with a shocked expression, wearing a red dress and a red hat, is the central focus of the cover. Her eyes are wide open, and her mouth is agape. The background is a dark, textured grey.

ESTUDIOS VENEZOLANOS DE COMUNICACION

Nº 47

**Del Folletón
a la Telenovela**

comunicación

ESTUDIOS VENEZOLANOS DE COMUNICACION
PERSPECTIVA CRITICA Y ALTERNATIVA

EQUIPO COMUNICACION

Jesús M. Aguirre
Marcelino Bisbal
José Ignacio Rey
Berta Brito
Francisco Tremonti
Sebastián de la Nuez
José Martínez Terrero
Ronald T. Romero
César Miguel Rondón

ADMINISTRACION

Rosita Vásquez
Inés Sandoval
Jesús Pino

DIAGRAMACION Y MONTAJE

Rodolfo Nuñez M.

FOTO COMPOSICION

Ma. Eifalia de Posú

IMPRESION

Publicidad Gráfica León, S.R.L

SUBSCRIPCIONES

(4 números: 1 año)

Venezuela:	Bs. 120,00 (aéreo)
América Latina:	\$ 26,00 *
Estados Unidos	\$ 26,00 *
Europa, Canadá:	\$ 29,75 *
Africa Continental:	\$ 32,00 *
Asia y Oceanía:	\$ 34,00 *

* Dólares USA

NUMERO SUELTO: Bs. 20.00

Boletín COMUNICACION
CARACAS (1020) - VENEZUELA



• SUMARIO

PRESENTACION	3
ESTUDIOS	
• Telenovela: un juglar capitulado	5
• Telenovela nuestra de cada día	10
• La telenovela como género popular femenino y como parte de su especificidad	18
• Imagen de la Mujer en la Telenovela	23
• La radionovela venezolana: tres momentos y ¿una muerte anunciada?	29
• Fotonovela de la vida diaria	41
• El serial: una suave brisa sopló sobre el tejado de carmesí y pétalos —a manera de elucubración entremezclada—	46
• El cine latinoamericano en crisis	55
• El cine venezolano y sus géneros (1980-1984)	70
• El cine venezolano: dos pasos adelante y uno atrás (1980 - 1984)	
DOCUMENTOS	
• La crónica crítica, como diagnóstico televisivo	74
• Resoluciones de la V Convención Nacional del CNP	84
• De lo polémico a lo contraactual: análisis semiótico de las transformaciones en el discurso de Jaime Lusinchi	90
GUIA BIBLIOGRAFICA	
• La telenovela, el signo de nuestro tiempo	99
INFORMACIONES	103

◦ PRESENTACION

La gente definitivamente no se resigna a dejar de soñar despierta. Es una necesidad vital humana de todos los tiempos. Sobre todo, de tiempos como los nuestros en los que la vida del hombre discurre obligada por los cauces estrechos de una excesiva racionalidad.

La ficción narrativa fue siempre alimentadora de sueños. Ese papel lo venían cumpliendo tradicionalmente la novela escrita y el teatro. En el siglo XIX europeo cobra auge una peculiar forma de narración novelada, el "folletón", verdadera matriz de lo que hoy día conocemos como "fotonovela", "radionovela" y "telenovela". Todas esas formas de expresión novelada (sin olvidar, por supuesto, el cine) llevan al hombre moderno a vagar mentalmente, sin mayor esfuerzo propio, por el reino extenso de la ficción verosímil. Reino que ocupa un lugar central en el mundo de la comunicación de masas y que, en cuanto tal, es gobernado de hecho por intereses, reglas y procedimientos muy estrictamente comerciales. La producción folletinesca es hoy una parte substantiva de la "industria cultural".

La investigación comunicacional no puede dejar de lado el estudio de un fenómeno de tal importancia, sean cuales fueren sus ambigüedades. De hecho, esta "novelística de masas" es producto de consumo diario para muchos millones de latinoamericanos y, por lo mismo, influye de manera bastante decisiva tanto en los modos de comportamiento como en el nivel de aspiraciones de nuestros pueblos.

El presente número, que hemos titulado "Del folletón a la telenovela", trata precisamente de ser un primer acercamiento al estudio sistemático de un problema tan complejo. Por razones obvias, hemos centrado nuestra atención preferentemente en la telenovela, sin descuidar el cine, la foto y la radionovela. En ese conjunto de estudios, hemos procurado que estén simultáneamente presentes las perspectivas de pasado, de presente y de futuro.

En la sección documental se incluyen tres trabajos de factura diversa. El primero analiza la necesidad y las condiciones para la existencia de una genuina crítica televisiva. El segundo reproduce las resoluciones de la V Convención Nacional del Colegio de Periodistas de Venezuela. El tercero es un estudio semiótico de las transformaciones en el discurso de Jaime Lusinchi, actual Presidente de la República de Venezuela.

La guía bibliográfica está dedicada íntegramente, en esta ocasión, a la telenovela. Cierra el número nuestra acostumbrada sección de informaciones comentadas.

Podemos anunciar ya a nuestros lectores que el número próximo (48) de nuestra publicación estará dedicado a estudiar el papel activo y pasivo que juegan los jóvenes dentro del sistema vigente de comunicación social. □

Septiembre 1984



Del Fulletón a la Telenovela



1988-1989

• ESTUDIOS

Telenovela: un juglar capitulado

MIRIAM MARINONI DE FOTI

La realidad, estadísticamente comprobada, nos señala a la telenovela como el mensaje más importante de comunicación de masas en Venezuela. Cuando una telenovela alcanza un bajo rating, éste señala un flaco auditorio que oscila entre los dos o tres millones de personas. Esta cifra grandilocuente basta para fundamentar una detenida reflexión sobre este fenómeno artístico y social relativamente reciente.

Como nuestra especialidad es la literatura, intentamos centrar la reflexión desde esta perspectiva. Sabemos poco de telenovela; poseemos sólo el conocimiento de un televidente no muy asiduo más una curiosidad creciente por esta nueva forma de arte que se percibe, en opiniones intelectuales, como degradada en relación a otras manifestaciones artísticas: teatro, música, pintura, etc.

Lo primero que nos llamó la atención y que nos instó a curiosear fue el hecho de que subsistiera el término "novela" en una proposición netamente audiovisual. ¿Por qué se habrá conservado este término? Mucho más preciso, hubiera sido tal vez, el término tele-teatro. Entre el teatro y la telenovela hay mayor coincidencia de códigos de significación que entre la telenovela y la novela. La novela se fundamenta y se agota en un sólo código: el verbal escrito. Palabras y más palabras construyen su realidad. La telenovela y el teatro se evaden hacia otras instancias necesarias a su realización: actuación, dirección, luces, escenografía.

¿Por qué, entonces, conservar el término novela?

Nuestro pensamiento azulado buscó la posible asimilación de los dos géneros y se aferró a una retrospectiva diacrónica al recordar que la novela es hija primogénita de la epopeya homérica y que ésta en sus inicios fue un hecho audiovisual.

El aeda, el juglar de la antigüedad clásica, iba de pueblo en pueblo contando peripecias históricas, hechos humanos dignos de cantar y el pueblo se reunía a observar a aquel hombre que era a la vez un actor y un cantor que recogía sus guiones de lo que su historia y su tiempo le brindaban. Cantando y narrando lo que interesaba a su colectividad oficiaba como cierta especie múltiple de receptor y emisor del mensaje colectivo.

Obtuvimos, desde esta perspectiva, cierta posible asimilación, entre un aeda y un libretista de nuestro presente.

Después de esta primer concreción, nos pusimos a revisar viejos libros de viejas definiciones. En uno de esos libros de palabras apegaminadas y de dicción arcaica nos topamos con una definición de novela clásica. Estudiándola, llegamos al convencimiento de que si nos preguntaran qué exigimos de una telenovela, en un pasado, en un presente o en un futuro, responderíamos con esta definición:

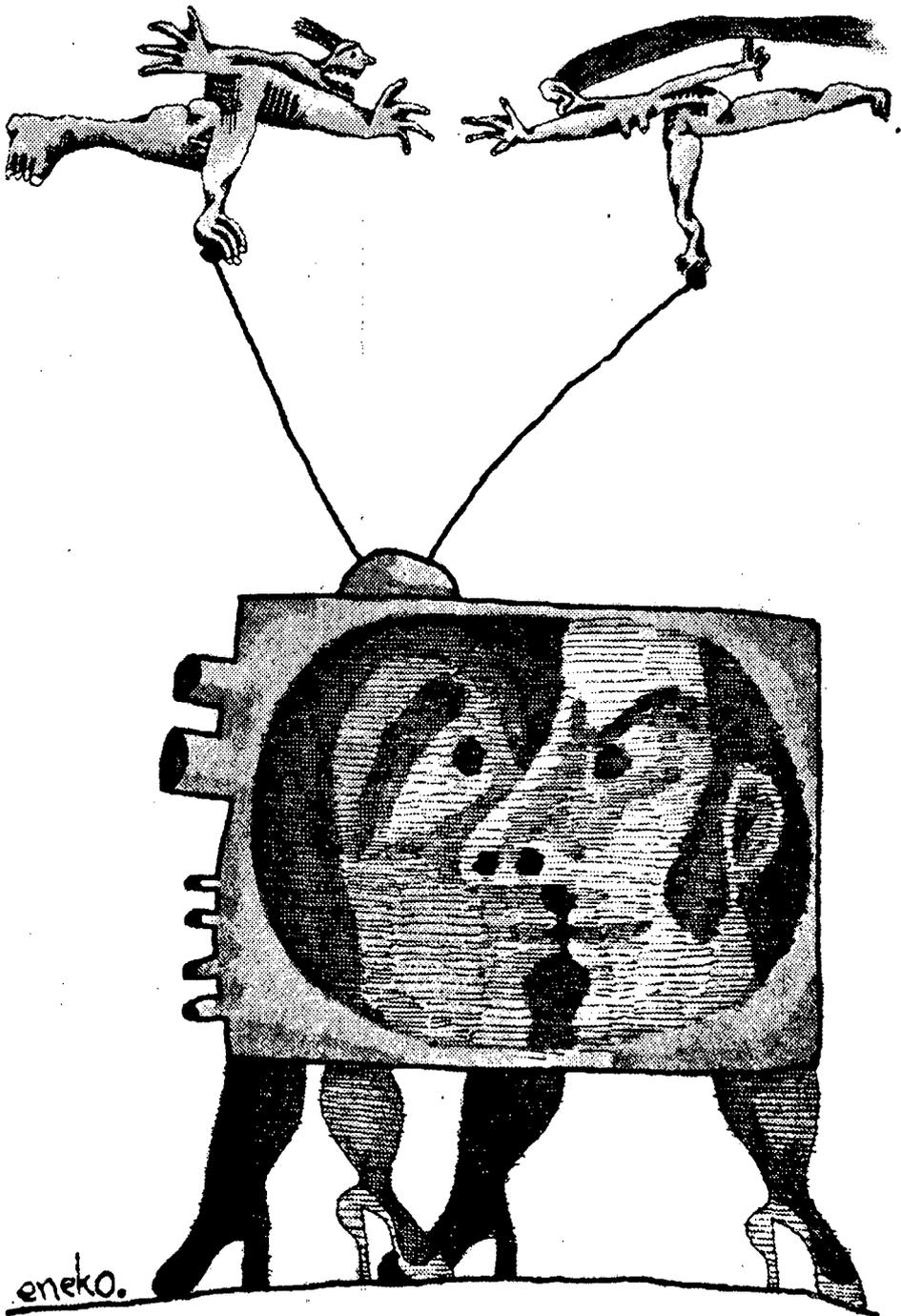
"Novela es la narración ordenada y completa de sucesos humanos ficticios pero verosímiles dirigida a deleitar por medio de la belleza pero si juntamente instruye y moraliza será más perfecta".

La primer parte de la definición nos dice que la novela es una **narración ordenada y completa**. ¿Qué significa ésto? Sencillamente que entre los diversos sucesos o hechos presentados en una novela debe existir un enlace regular además de un núcleo de acción que haga "ordenada y completa" la presentación de los sucesos, construyendo entre todos ellos una acción íntegra y cabal. Estos conceptos se pueden aplicar perfectamente a la terminología trama y subtrama de la telenovela actual. Podemos ejemplificar pictóricamente estas ideas en la figura de un árbol. Hay ramas, ramitas, hojas, pero estos elementos concurren por venas profundas al tronco del árbol, gran unidad central. Tanto en novela como en telenovela, su centro ha de ser una unidad íntegra y cabal diaspORIZADA en muchas unidades secundarias.

En segundo lugar, nuestro viejo preceptista nos dice que la **novela debe tratar de sucesos humanos**. Nada más cierto. Desde Homero a Delia Fiallo sólo interesan las felicidades, las desgracias, las pasiones, las ridiculeces y las estupideces de nuestra humanidad. El amor, el odio, la vida, la muerte, el tiempo son los leitmotif atemporales de todo el arte. Después de todo entre el rapto de Helena de Troya y la violación de Leonela sólo hay una pequeña diferencia de siglos y de códigos sociales. El arte y la telenovela dentro de él, siempre se regodea intrínsecamente en las mismas cuestiones. El devenir histórico está señalado en la forma, el dibujo, la manera de presentarlos.

Siguiendo con nuestra definición, ésta nos dice luego, que la novela debe tratar de hechos **ficticios pero verosímiles**.

Los hechos y los personajes de una novela son, en general, ficticios porque son inventados por la mano creativa del autor. Pero deben atenerse a la verosimilitud, entendiendo por tal y recurriendo al viejo Aristóteles, no lo real ni lo posible, sino lo que se cree que pueda suceder. En esta ambigua verosimilitud radica la capacidad creativa del escritor de vendernos bien el cuento, de hacérselo creer. Cuando leemos *Cien años de soledad*, aceptamos que el chorro de sangre de José Arcadio Buendía recorra calles, doble esquinas y se pare junto a Ursula Iguarán para anunciarle la muerte del hijo. Y cuando vemos cierta creación televisiva de Cesar Miguel Rondón aceptamos que una mujer poseída de un amor con brotes demoníacos regrese del más allá para evadir el tiempo y el espacio y así lograr una continuidad amoratoria. Y lo creemos porque ambos autores se están valiendo de nuestra necesidad de hombres, necesidad por otra parte profundamente arraigada en la mentalidad del hombre americano, de creer en lo maravilloso, de creer que las barreras de la vida y la muerte, lo real y lo fantástico son endeble, frágiles. Mucho más difícil de creer o más inverosímil es el hecho de que un preso de cárceles venezolanas, situado en una ficción novelesca que apunta a simbiotizarse con la nuestra de receptores, salga de la cárcel convertido en abogado, y por si fuera poco, también rico como resultado de la herencia de otro preso. Sabido es que en las cárceles nadie logra ascensos sociales o culturales sino que más bien el preso se hunde en un proceso de degradación creciente por vivir en condiciones infrahumanas. Menos creíble es aún la proposición de la herencia del preso. Baste abrir los periódicos de nuestra actualidad para corroborar que los ricos no van a la cárcel: compran al juez o consi-



guen un benigno indulto. Más lógicos que estos hechos son la sangre del Buendía o la mujer fantasma de Rondón. Citamos estos ejemplos para demostrar que lo más inverosímil para una férrea razón puede transformarse en verosímil o viceversa en el campo de la telenovela o la novela, según sea manejado este terreno con inteligencia o no por la mano creativa.

Seguimos con nuestra definición. Esta agrega, por último, que la novela está dirigida a **deleitar por medio de la belleza**, es decir, se le asigna un fin estético. Nos interesa aclarar estos términos porque pensamos que por cuestiones fundamentalmente sociales, el arte se ha ido alejando de la perspectiva vital del hombre de todos los días. Cuando hablamos de belleza, de fin estético, inmediatamente asociamos estas cuestiones con Museos, obras famosas, el gran arte alejado de nuestra cotidianidad. Esta visión es una deformación del real concepto del arte. El ansia de belleza, la función estética la cumplimos y la corroboramos en nuestra vida diaria porque forma parte intrínseca del ser humano. Cuando hacemos una ensalada y acomodamos la lechuga, el pepino y el tomate de manera que se vean lindos estamos en plena función estética. Cuando seleccionamos la ropa para vestirnos y buscamos determinada combinación de colores armónicos también cumplimos dicha función. Enunciamos estos acontecimientos normales en la vida de cualquier hombre para clarificar la noción de deleite por la belleza. La belleza, el ansia por ésta no es patrimonio exclusivo de una esfera un tanto etérea denominada arte, sino que forma parte de nuestro ser. El arte debe realizarse como una especie de materialización de ese constituyente colectivo. Cuando un hombre lee un libro, mira una pintura o enciende el televisor está buscando la belleza necesaria a su propio ser y es capaz de percibir si está presente o ausente. Por ello, la telenovela y el arte en general, cumplen desde esta perspectiva una misión básica e inherente al ser humano: **saciar un deseo de belleza, su ansia estética.**

Culminando la definición, se agrega al último punto, siempre refiriéndose a la novela **pero si instruye y moraliza será más perfecta**. Se asigna a la novela un fin pedagógico deseable pero sin carácter de obligatoriedad.

Juzgamos que las dos últimas apreciaciones son justísimas y aplicables a cualquier manifestación de arte. El fin primordial: el estético, entendiendo por tal la coagulación de la belleza que el receptor ansía y necesita. Pero si además del regodeo de los sentidos se otorga una enseñanza la obra será más perfecta pues unirá el fin estético y el instructivo. Esta unión se deberá realizar, necesariamente, en el orden especificado en la definición. El fin moralizante debe secundar al fin estético. Si esto no sucede se corre el riesgo de obtener un prolijo tratado de moral o política pero sin valor estético, quedando el producto fuera de la categoría artística y ganando la no deseada clasificación de "panfleto" en terminología popular. La predicación instructiva deberá esconderse bajo la máscara de la belleza.

Cabría preguntarse si lo expuesto hasta ahora, que de algún modo ha intentado asimilar a la telenovela al arte en general, no se contradice con la realidad práctica de ésta. ¿Es la telenovela un producto artístico comparable a las otras manifestaciones de arte o por su característica especial de poderosísimo medio de comunicación de masas se encuentra más implicada, más atada a los diversos mecanismos que la producen?

Pensamos que habría que responder afirmativamente la cuestión. Si bien algún arte está desligado del condicionamiento social del medio en que se engendra, la telenovela por su arraigada dependencia con los conductos necesarios a su realización, sufre más específicamente ese condicionamiento.

Debemos reconocer en la telenovela a un arte peculiar. Sus creadores tiene casi asegurados sus receptores en los millones de personas que encienden el televisor cotidianamente, pero esta misma audiencia trastocada en el rating la persigue y la mediatiza.

El valor cuantitativo y no el cualitativo se transforma en su termómetro de popularidad. El rating señalando una preferencia sin matices apunta amenazador. Solamente anuncia si la telenovela se mira o no. Pero no aclara el por qué: por gusto, por avalancha propagandística, por costumbre de tener encendido el televisor casi como por decreto, o sencillamente por aburrimiento.

Desde esta perspectiva que auna a la telenovela con cualquier otro producto vendible, ésta debe someterse, necesariamente, a las inclemencias del mercado fuertemente defendido por los canales de televisión. Lo que interesa es vender. Nada halagüeño resulta pensar que la telenovela se iguala a una marca de jabón o a una lata de refresco. Por esta ventana, netamente económica, se van juntos y de la mano, el fin estético y el fin pedagógico.

La telenovela se crea no en función de lo que el receptor necesita sino basada en una medición que reza solamente una preferencia sin especificaciones.

Entonces el artista, presionado por la venta, en vez de proponerse cambios y evoluciones en el género se esconde, generalmente, en un molde prefabricado que se dice exitoso y por tanto se reitera indefinidamente: el triunfo del amor, el ascenso social como compensación al buen comportamiento, la gratificación a los estereotipos de bondad, el castigo a los malos, todo empapado en una especie de cataratas de lágrimas, y conflictos constantes que casi siempre plasman en un final de felicidad que nunca deja de tener un cierto toque de tontería angelical.

Pese a este panorama que se evidencia reductivo de la creatividad mental tanto del receptor como del creador somos optimistas en el presente y en el futuro de la telenovela. De hecho ya se han dado realizaciones alentadoras que han cumplido con la misión renovadora inherente a todo arte. A este respecto, juzgamos que merece especial mención la obra televisiva del dramaturgo José Ignacio Cabrujas.

El creador, el buen artista guarda un área, un núcleo intrínseco de libertad, que ha sabido, históricamente, mantener el equilibrio entre los condicionamientos y su afán creativo básicamente ligado a la búsqueda de la estética pedagógica.

El guionista, si así lo desea, podrá salvaguardar su obra artística manteniéndola en la categoría de tal. Su juego primordial será barajar inteligentemente sus posibilidades, sus dependencias y también sus libertades.

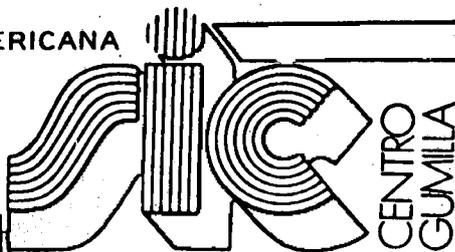
Privilegiados creadores, modernos aedas de audiencia millonaria, ojalá compensen la impresionante recepción con que cuentan con una cuota igualitaria de responsabilidad creativa. □

VENEZOLANA Y LATINOAMERICANA

Economía, política,
cultura, teología...

desde un compromiso por la
liberación de nuestros pueblos.

revista



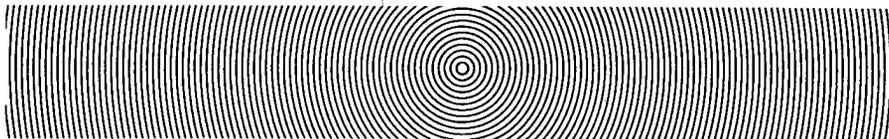
Suscripción (diez números al año) por correo aéreo (en dólares): América Latina, 30.00; EE.UU. y Canadá, 37.50; España, 35.00; Europa (exc. España), 42.00; otros países, 46.50.

Edita: CENTRO GUMILLA, Apartado 40.225. Caracas 1040-A (Venezuela). Tf. 661.28.40

Telenovela nuestra de cada día

ALICIA FREILICH DE SEGAL

El programa aquí, producido y conducido por Alicia F. de Segal en 1983, para TVN Canal 5, dedicó dos emisiones al análisis de la telenovela venezolana. La entrevistadora extractó para Comunicación, las opiniones vertidas allí por cuatro importantes telenovelistas del país: José Ignacio Cabrujas, Mariela Romero, Salvador Garmendia y César Miguel Rondón.



JOSE IGNACIO CABRUJAS

AS.— Desde el siglo pasado millares de seres humanos en el mundo entero, esperan el diario y la revista, para seguir historias ajenas en lo que llamamos novelas seriadas o de folletín. Con el advenimiento en este siglo de los medios radioeléctricos, son millones incalculables los que en todas las geografías y sistemas, miran, oyen y atienden a estas historias, muy especialmente, a través de la televisión. ¿pr qué ocurre esto?

JIC.— El proceso folletinesco que es la decadencia misma del romanticismo, es un mundo poco sombrío, grave, espeluznante y con desenlaces de suspenso, llegó a Latinoamérica a través de Francia y España ya desde fines del siglo pasado. Ese folletín, visto por los intelectuales o grandes escritores, siempre fue considerado un género devaluado, como muy secundario. Y no

es así. Hay datos curiosos, como por ejemplo que Carlos Marx adoraba los folletines y pensaba que el escritor más importante del siglo XIX era Eugenio Sue, un autor de folletines. Y es que a la gente le gusta saber de las peripecias de la vida, amores en trance, amores en peligro, el chisme, el enredo, la calumnia, son temas y sentimientos de fuerte impacto en las grandes masas. De allí viene ese interés. Por lo menos yo lo viví así con mi abuela que era una empedernida lectora de folletines, lo que hoy es radio y telenovela.

---- *¿Hay hipocresía cuando el intelectual rechaza públicamente el folletín? Porque leer comiquitas, novelas rosa o de detectives y folletín mismo fue costumbre de nuestra infancia . . . En nuestra generación es casi instintivo el gusto por el folletinismo . . . ¿No es acaso ésa una fuente rica para un trabajo adulto bien creativo?*

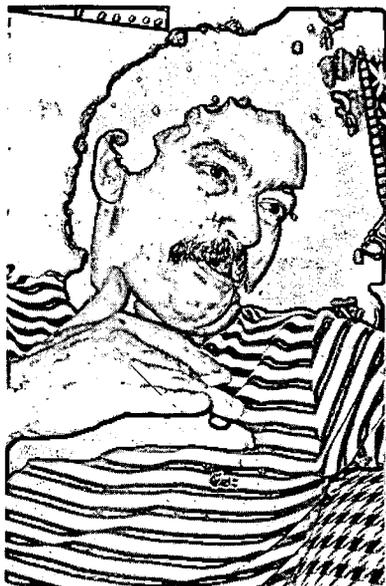
---- Yo lo creo así y lo he experimentado. Ese viejo género todavía ofrece posibilidades y alternativas, claro, a condición de quien lo maneje no permanezca pasivo ni despectivo frente a cierta estructura filosófica del género, ese fondo oscuro del post-romanticismo. Esa visión un poco lúgubre de una heroína, por ejemplo, acorralada por calumnias que la envuelven, eso forma parte esencial de esa estructura básica, y es el gran aporte de este continente a la telenovela, que es esencialmente, un género latinoamericano, porque nos caracteriza, nos identifica. En ninguna otra parte, ni en Europa ni en Latinoamérica, no se ha hecho con la legitimidad ni con la tecnología con que la ha hecho Latinoamérica.

---- *Tú fuiste uno de los forjadores de la llamada "novela cultural" hace años. Esa modalidad tuvo ejemplos dignos, inusitados en la historia televisiva del país. Recuerdo La hija de Juana Crespo, La Señora de Cárdenas, Natalia, Silvia Rivas, divorciada y su culminación con Gómez I y Gómez II. ¿Qué los impulsó a semejante cambio?*

---- Hubo una época cuando el sector intelectual renunció a participar en la TV y eso es una evidente contradicción, porque en la pantalla chica está la cantera de un arte, particularmente en la telenovela, digo, de un arte eminentemente popular. Por eso, concretamente en el Canal 2, nos planteamos eso como un reto. Con *La Señora de Cárdenas* se cumplió un punto de alto nivel de sintonía y se probaba que funcionaba la teoría según la cual queríamos acercar el género a un problema del país. Hablar del amor tal como se siente y padece en la sociedad venezolana, el tema del machismo, que fue el de esa telenovela, fue colocado con cierta crudeza o realismo. Sentíamos que estábamos inventando algo en nuestra TV. Artistas como Doris Wells y Marina Baura dieron un vuelco inmenso pues comenzaron a representar personajes nacionales con gran dignidad. Ese experimento, a mí, a Salvador Garmendia, a Román Chabaud, a Ibsen Martínez y toda la gente que allí participó, nos motivó de una manera espléndida.

---- *¿Y qué pasó luego?*

---- Estamos en crisis. Aquello no existe más o sólo se da en forma ocasional y colapsada. Eso ocurre porque la TV es un medio brutalmente competitivo y ese es uno de los factores que la deterioran. Esta carnicería persiste, este sacrificio de cualquier posibilidad sería por una inmediata entrada económica. Eso por una parte. Y luego, porque tengo que decirlo, por las muy infelices medidas que este gobierno ha asumido frente a la televisión venezolana. Medidas injustas y sumamente tristes. Puedo citar un caso. Aquí, un actor venezolano en una telenovela no puede echarse un trago ni fumar en cámara. Unos minutos antes o después del capítulo, las películas norteamericanas presentan ese beber y fumar como algo normal y aceptado. Es una odiosa discriminación.



--- *¿Debe la telenovela reflejar la realidad tal cuál es o debe mostrarla como debería ser o como uno quiere que sea?*

--- *Ambas cosas. El escritor de telenovelas no es precisamente un artista en el sentido bellamente irresponsable de la palabra. No puede, no debe hacer, lo que le da la gana. Tiene que hacer aquello que él estime, en su sana conciencia, resulta útil para la comunidad.*

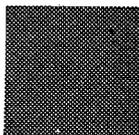
--- *¿En qué medida la empresa privada venezolana ha comprendido la importancia vital de la telenovela como la más eficaz correa de transmisión para emitir mensajes? ¿Qué interés le pone a la producción? ¿Se parece al sistema brasileño donde la producción de telenovelas es casi una industria ministerial?*

--- *Aquí pudo haber sido así, porque si se habla en términos de empresa, pues a fin de cuentas, la guía en su ley de economía es que la telenovela es el espacio estelar, el fundamento de una estrategia de programación, un género que ocupa en la TV el lugar preponderante de sintonía y esto orienta el criterio financiero de anunciantes, publicidad y todo el sustrato financiero. Entonces, las empresas aceptaron este intento de renovación del género, en la medida en que ésta comenzó a tener un éxito masivo. Ese fue el único criterio. Pero . . . esa es la TV que tenemos, la que mide y pesa en base a su margen de ganancia, y en la que podemos trabajar. Si se deterioró el fenómeno renovador, bastante, pero es que se deterioró más aún, toda la televisión venezolana.*

--- *Junta con la represión moralizante, estatal, de la que hablaste antes, hay un elemento, el sistema de producción que impone al telenovelistas escribir su libreto hoy para que salga hoy . . .*

--- *Eso debe terminar. El telenovelistas debe tener derecho a equivocarse, a corregir, a re-*

dondear, a acabar su obra. Nuestra mala costumbre es culpa del mecanismo económico de producción venezolano pues resulta muchísimo más barato hacerlo así, al día, con libretos en proceso constante. La telenovela debe ser un producto elaborado, revisado, o por lo menos, el escritor debe tener lista la mitad y en todo caso, durante el tiempo de transmisión, adecuar la otra mitad. Eso debe terminar. □



MARI ELA ROMERO.

— *Aquí las mujeres escriben poco y menos aún telenovelas. Tú eres dramaturga y telenovelistas, joven, con renombre nacional y ya trasciendes al exterior pues en Estados Unidos se están montando tus piezas ¿Qué beneficios aporta para la telenovela latinoamericana la óptica de una mujer joven?*

— La incorporación de la mujer a la telenovela es importante porque habitualmente la escriben hombres con una visión de la mujer muy distante de la verdadera y real. La mujer tiene un conocimiento íntimo y profundo de lo que somos realmente. Por eso es importante que cuando uno escribe trate de revalorizar la verdadera personalidad femenina. Ser joven también importa porque uno tiene un montón de inquietudes, de preguntas, que afloran en los personajes que uno escribe para la TV y reflejan ese mundo de interrogantes a veces sin respuesta, de una gran parte de la población venezolana. Y lo más importante, creo yo, es que la gente joven aporta el humor cosa que yo defiendo.

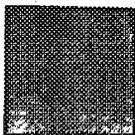
— *Precisamente tu escribiste una teleserie para Canal 8 llamada J.B. Holmes, que fue cortada, interrumpida, y era una parodia . . .*

— Sí, era una sátira de los personajes y tramas detectivescos de la televisión. Porque yo creo que la TV es básicamente para entretener. El pueblo venezolano tiene un gran sentido del humor que no se aprovecha porque las telenovelas por lo general son muy dramáticas, serias, donde pasan cosas terribles, los personajes sufren por conflictos que parecen insolubles, pero, en la realidad, se resuelven los conflictos, a veces, con una gran carga de humor. Por cierto yo hice la telenovela **Cenicienta** y en un principio le pareció absurda a la gente de producción del Canal 8, porque allí aparecían unos dibujos animados, unos muñequitos y un hada madrina que la ayudaban a resolver los problemas que tenía con su madrastra y hermanastras, además, había escenas allí muy cómicas. **Cenicienta** tuvo un gran éxito porque esos recursos refrescaron un poco la estructura tradicional de la telenovela que se estaba haciendo. Incluso los actores estaban felices porque se divertían actuándola y yo creo que el actor debe disfrutar su trabajo.

— *¿Tú sientes mucha diferencia entre tu trabajo como dramaturga y telenovelistas? ¿En el mensaje, la técnica y el sentido de responsabilidad?*

— El sentido de responsabilidad no, porque es idéntico frente a los dos públicos. El enfoque sí es distinto. Con sinceridad lo digo: yo no creo que la telenovela resuelva absolutamente nada en la mentalidad de nadie. Lo creo firmemente así. Porque es muy difícil transmitir algún

mensaje a través de la telenovela porque es un género que tiene que ir por muchos vericuetos para llegar al capítulo sesenta, y tiene que responder a un rating, y a una serie de factores, ajenos muchas veces al autor. El teatro es distinto. Es primero una responsabilidad conmigo misma, y después con el público. Ahora, siempre he tratado de mantener en ambos trabajos el mismo nivel de calidad, con las diferencias que señalé. Hay influencia en mi obra. Cuando yo escribí la telenovela **Rosa de la Noche**, por ejemplo sentía que mis personajes de la pieza teatral **El Juego** hablaban de una manera abstracta, que eran unos extraños. En **Rosa de la Noche** yo hice que los personajes hablaran un lenguaje muy realista. Pero el género telenovela es muy difícil, se complica con la cantidad de historias que se van tramando. Creo que lo ideal es trabajar el esquema de la miniserie de 5 a 6 capítulos. □



CESAR MIGUEL RONDON

— *Esa renovación dentro de la renovación que tú realizas en **Ligia Elena** y **Nacho**, dirigidos al público juvenil urbano ¿la calculaste así o resulta un producto espontáneo?*

— Cuando se escribe para TV nunca el escritor puede funcionar en forma autónoma por las características mismas de la industria y del medio. Uno tiene que ponerse de acuerdo con sus productores porque esta industria tiene sus características y exigencias. A mí se me pidió una telenovela juvenil en Canal 4 y en equipo buscamos cuál sería el asunto tratando de respetar siempre los patrones del género telenovela. **Ligia Elena** y **Nacho** son telenovelas clásicas en su

estructura pero dirigidas a los jóvenes, por eso son más informales, desfachatadas si se quiere, más frescas y con humor.

— — — *¿Influyen mucho tus conocimientos de música popular y el lenguaje radial que tú manejas, en esas telenovelas? ¿Es Nacho la proyección de tí mismo?*

— — — De ninguna manera. Cuando yo invento el personaje de Nacho Gamboa, con la inspiración básica de la canción de Rubén Blades, yo lo que estoy haciendo es irme a lo seguro, al mundo que yo más conozco y manejo, pero no es exactamente una proyección personal.



— — *En Ligia Elena se nota un cambio especial porque desde el primer capítulo pusiste las cartas sobre la mesa diciendo quién es hijo de quién, rompiendo un poco la tradición de las sorpresas ¿Por qué?*

— — — No es tampoco que haya roto el modelo aunque sí es verdad que en la telenovela convencional ocultar lo nexos familiares es muy frecuente. Desde el primer capítulo aclaré que Nacho es hijo de Pancholón, y en efecto, que no hay padres ocultos. Se me ocurrió así por cierta libertad a la que tengo derecho como autor.

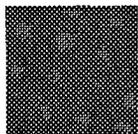
— — — *¿Buscando naturalidad será?*

— — — Obviamente. En todo caso sí es cierto que hay varias tendencias en los telenovelistas venezolanos. Por una parte están los que plantean la llamada novela tradicional y los que son llamados renovadores. Pero creo, que se ha tratado de establecer, torpemente, una división absoluta y radical que no existe. Son modalidades diversas pero a la larga, todos estamos haciendo un género específico para la TV llamado telenovela. En esta pelea algo artificial, a mi manera de ver, se ha establecido por ejemplo que una telenovela elude los problemas sociales mientras la otra los enfrenta. Falso. He visto telenovelas de Delia Fiallo que de alguna manera enfrentan o pretenden resolver esos conflictos. Con Ligia Elena y Nacho yo no pretendo presentar ni denun-

ciar problemas sociales. Tampoco los oculto. Pero denunciar **no es mi meta**. Yo quiero hacer una obra que se traduzca en un buen espectáculo, un divertimento, que a la larga sí sea lo más sólido, solvente y edificante posible y que contribuya a esa serie de compromisos y deberes que tiene la televisión con ese público que religiosa y cortésmente enciende el televisor todas las noches. Pero no hay, de entrada, y quiero recalcar esto, una posición de denuncia.

— *¿Y cómo debe mostrarse la realidad, más en concreto la marginalidad, en la telenovela? ¿Debe dejarse resquicios a la fantasía del telespectador o retratar fielmente esa realidad?*

— Eso es opción de cada escritor. Pero el problema básico radica en que la llamada "telenovela cultural" abusó de la marginalidad porque creó un estereotipo del marginal urbano venezolano, que **no** necesariamente es así, y entonces, algunas de nuestras telenovelas se llenaron de un patrón de marginalidad que no se corresponde totalmente con la realidad, aunque esa fuera su excusa. Tampoco tenía, dramáticamente, mucho atractivo a los ojos del espectador. Sobre si la realidad debe ser retratada total o parcialmente en la telenovela, en mi caso personal yo no puedo proponerme hacer la fotografía de la realidad, trato simplemente de tomar situaciones y personajes verosímiles, y a través de ellos, darle al público un espectáculo que de alguna manera le resulte positivo. □



SALVADOR GARMENDIA

— *¿Cómo analizas la diferencia de actitud, cuando escribes literatura destinada a ser publicada en libros, y cuando escribes libretos para la radio y más especialmente, para la televisión?*

— La diferencia es abismal. Un libro, cuando llega a 10.000 ejemplares la edición, es un éxito y uno sabe que será asimilado por una capa alta de clase media, porque en la vida moderna la lectura es un hábito de lujo, Leer hoy exige tiempo, dinero y formación cultural. Uno se plantea los temas sin reserva porque sabe para quién está escribiendo. Pero ante un medio masivo como la TV, cuando mis palabras serán vistas, escuchadas y asimiladas por cientos de miles en un solo momento, millares de todos los niveles de edad, de cultura y de condición económica que el país alberga, entonces, el grado de responsabilidad que se asume es enorme porque uno se dirige a un vacío poblado por millones de personas indeterminadas.

— *¿Cómo te planteaste el problema del lenguaje cuando hicieron la telenovela llamada "cultural"? Me refiero a la jerga marginal, claro.*

— Hicimos una investigación del lenguaje coloquial venezolano, por ejemplo, en **Juana Crespo** hicimos el intento de colocar en TV el habla popular que hasta ese momento sólo se presentaba en los programas cómicos, o en el personaje de la criada de la casa en la telenovela tradicional. Rompimos esto para mostrar cómo hablan todos en su casa, un lenguaje al mismo tiempo propio para la TV, que buscaba identificación con el televidente. Pero eso se interrumpió y tomó un camino equivocado porque se volvió a los viejos argumentos del novelón, del falso me-

lodrama, y sobre eso colocaron el lenguaje marginal, lo que resulta doblemente absurdo y chocante, porque dramones tradicionales no estaban hechos para este lenguaje sino para el retórico, falso y exclamativo. Ahora por eso, la telenovela tocó fondo, más bajo no puede ir, el lenguaje llegó a un punto de absoluta descomposición, no puede hundirse más y ambos canales comerciales compiten con la más baja calidad posible. La competencia radica en cuál de los dos puede hacerlo peor. Nuestro esfuerzo e investigación se perdieron.

— — — *¿Y cómo es el proceso del lenguaje en el caso de la adaptación de obras literarias, como por ejemplo la excelente que tú hiciste de Ifigenia?*

— — — Fue difícil aunque Teresa de la Parra capta muy bien ese lenguaje coloquial de la Caracas de principios de siglo. Basándonos en ella misma logramos amalgamar una especie de lenguaje coloquial literario, adecuado a la televisión. Pero no es fácil, ciertamente.

— — — *¿Qué huella deja el "boom" de la telenovela brasileña en la venezolana?*

— — — La experiencia fundamental que nos podría dejar es inaprovechable en Venezuela, en este momento. Porque para poder alcanzar un nivel como el de ellos había que transformar por completo los sistemas de producción que se utilizan aquí. Los brasileños trabajan para un gran mercado interno y otro externo que se extiende por Europa y los Estados Unidos, es una verdadera industria que produce este año lo que se verá el próximo año. Por eso obtienen gran calidad. Estoy perfectamente seguro que en Venezuela se puede hacer lo mismo, y hasta de mejor nivel, si se utiliza ese mismo mecanismo de producción. Pero mientras sigamos con el sistema de producción artesanal que monta hoy lo que sale esta noche, no lograremos superar los viciosy defectos estructurales y el producto seguirá siendo fallo. □



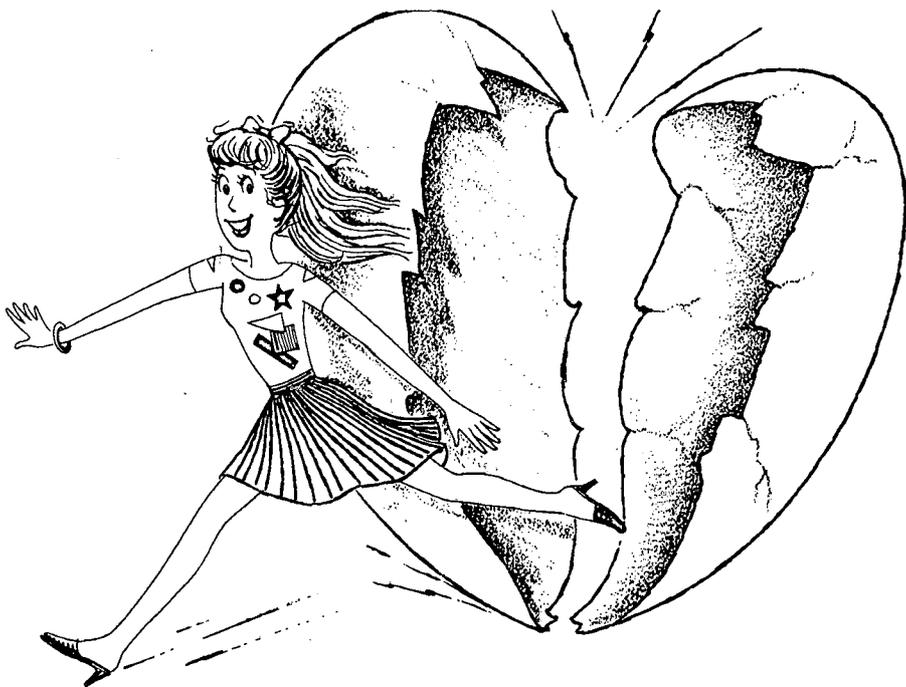
La Telenovela como género femenino y como parte de su especificidad

BARBARA JOCHAMOWITZ

Las notas que siguen, son una síntesis de las exposiciones de Michelle Mattelart en el Seminario sobre la Mujer en los Medios de Comunicación realizado en Lima del 8 al 11 de Diciembre de 1981. Hemos mantenido el tono dialogal y expositivo porque creemos que refleja a cabalidad el sentido y la riqueza de las charlas.

Lo que les voy a proponer hoy día como ideas para la reflexión es parte de un estudio sobre una fotonovela que hice hace ya algún tiempo. Las ideas de este trabajo representan un nivel de cuestionamiento bastante válido pero inicial. Lo que quiero compartir con ustedes sobre este segundo tema representa un avance personal en mis estudios sobre comunicación de masas, avance que no es fácil porque nos faltan instrumentos analíticos; son más bien intuiciones que deben ser operacionalizadas. Pretendo ahondar en las formas subliminales bajo las que operan los efectos ideológicos. Para ello tendremos que volver a revisar los mecanismos ideológicos que entran en juego en el material fotonovelesco y telenovelesco, porque la estructura de ambos géneros es idéntica aunque en la segunda entra en juego el factor imagen que no introduce modificaciones en la trama ideológica sino en los modos en las que ésta opera.

Comienzo citando la anécdota que nos cuenta el origen de las radionovelas. Se situó alrededor de los años 20, en los albores de la sociedad industrial norteamericana, y se refiere a la lucha entablada por dos marcas de detergentes: Oxydol y Vinso. Un ingenioso publicista a quien se encargó eliminar de la competencia a la marca Vinso, escribió "la vida matrimonial de Helen y Warren" historia de amor que impactó grandemente en las auditoras. A ésta siguió otra "Materkins" que duró 30 años en los radios norteamericanos. El nombre que adoptaron estos radioteatros: Soap opera ("opera de los jabones") nos señala claramente algo que con frecuencia se oculta: la interrelación entre el producto cultural y su procedencia material, que deja traslucir una única función: la de promover la venta de productos caseros y al mismo tiempo, la intención de reforzar en la mujer sus roles domésticos mientras la gratifica con el mensaje radionovelesco.



Otro dato que complementa lo anterior es el del surgimiento de las "radios periféricas" en Europa (alrededor de la década del '35 al '45), estas emisoras, las primeras no estables y regidas con normas comerciales, desde un primer momento, son conscientes de la necesidad de dirigirse en forma explícita, personificada, al público femenino (público privilegiado como agente de consumo), sus campañas auto-publicitarias las describen como acompañantes cotidianos de las auditoras. Rápidamente supieron que las mujeres pedían en la radio una presencia, una compañía y así fue. **La emisora pasa a formar parte de la vida diaria, de esa temporalidad específica de la mujer, del tiempo en el cual se expresa en definitiva la discriminación fundamental de los roles sexuales, la separación de lo público y lo privado.** En este ámbito que la sociedad en su conjunto asocia con la rutina y la banalidad, **tiempo absolutamente desvalorizado** que repercute sobre la propia identificación que la mujer hace de sí y de su rol.

Desde aquí hay que arrancar a entender el modo de funcionar de los mensajes radionovelas, fotonovelas y telenovelas: no podemos entender la identificación que hace la mujer de sí misma sin trabajar el significado del trabajo doméstico y del ámbito de lo doméstico. Desde hace años, el movimiento feminista trata de denunciar la desvalorización que afecta al trabajo doméstico y cuya obvia manifestación es el hecho que se acepte como natural el no ser remunerado. Este "trabajo invisible" cuyo valor económico no se considera, pero que es indispensable para el funcionamiento de las economías tanto de los países subdesarrollados como de los países céntricos, permite funcionar al resto de las otras actividades sí consideradas productivas. Este carácter invisible del trabajo de la mujer, la ocultación del valor productivo de las tareas que realiza en casa, tiene una importancia decisiva sobre la imagen que los medios de comunicación

dan de ellas y sobre la relación que entablan con la mujer. Los medios se han dedicado a "acompañar" a la mujer presentándole aspectos de su cotidianidad que valorizan su condición femenina y recompensan su encierro en el hogar, legitimando su actividad no en lo que es trabajo, sino presentándolo como un deber inscrito en su condición de mujer. En esta integración de la mujer a su vida doméstica y a su rol convencional, el melodrama (leído, visto o escuchado) juega un papel decisivo.

Independientemente de su origen y de los complejos mecanismos económicos que entran en juego en su producción, lo importante es ver aquí qué es lo que los hace tan populares ¿cómo entender el hecho de que tenga tanto arraigo dentro del público femenino?

Ustedes saben que las producciones telenovelescas suelen tener nombres de mujeres. Se llaman Natasha, Simplemente María, etc. es definitivamente un género con el cual viene asimilando un fenómeno de rescate de la condición femenina, constituyen un espacio de problemas femeninos: aquí estamos con mujeres, entre mujeres. Es un género para mujeres.

Otro aspecto central en el tejido ideológico de estos géneros es el mencionado por Magaly Pineda, ella señala que tanto la fotonovela como la radionovela otorgan un predominio a las situaciones anormales y paroxísticas. Hacen intervenir sistemáticamente la excepcionalidad, el suceso y se cultiva de modo tajante la tonalidad morbosa. Todo ello dentro de contextos familiares donde incide fuertemente la patología social: males incurables y desastres de todo tipo.

El juego de mostrar y esconder, particularmente en lo que a sexo se refiere es otra constante. Fotonovela y telenovela hacen alarde de desenfreno pasional para recuperarlos en normas muy represivas.

La secuencia de los relatos están muy marcados por la influencia del azar, y de esto se desprende un mensaje muy normativo que obedece a una estructura profundamente maniquea: las mujeres pasivas son las buenas, aquellas que actúan siempre tienen propósitos oscuros o deleznales.

El amor es siempre la respuesta a todo: las barreras individuales y sociales caen como por arte de magia ante el milagro del amor. Y para terminar esta relación de características del género, quisiera rescatar una tendencia que suele presentarse con frecuencia en estos últimos tiempos y que es la de realzar el valor realista de los discursos. Se ve una preocupación por llegar cada vez más a la realidad social, hay referencias a problemas sociales evidentes: paternidad irresponsable, sufrimiento ante la incomprensión social, dificultades económicas de las protagonistas, etc. a la presentación de tales circunstancias siguen los desenlaces que inevitablemente consagran las soluciones más convencionales y conservadoras como única posibilidad: la mujer abandonada que lucha por salir adelante ve recompensado su esfuerzo con la llegada de un príncipe azul que soluciona todos sus problemas. Esta constante nos muestra —una vez más— cómo se recupera dentro de la estructura del género cualquier posibilidad de desorden o subversión.

Seguidamente, quiero plantearles lo que constituye mi punto de interés más claro en la charla de esta mañana, tiene que ver con el consumo o recepción de los medios, tema del que algo dijimos anteriormente y es el siguiente: ¿qué hace que las mujeres o el público en general disfruten con estos episodios, aunque a nivel consciente sean capaces de cuestionarlos y reconstruir sus mensajes alienantes? Este problema no ha sido examinado, ya para enfrentarlo tendré que valirme de algunas hipótesis.

Pienso que una pista se halla en las consideraciones hechas sobre la temporalidad femenina. Existe una vivencia específica del tiempo en el mundo femenino y es esta idea de una temporalidad femenina específica la que puede servirnos de hilo conductor para esbozar la hipótesis de que más allá y más acá de sus temas y de sus imágenes son las cadenas de sentido que esta viven-

cia del tiempo genera, las que sostienen a la ideología dominante. Voy a explicarme.

Hace unos años (en el '71) en el artículo "Notas sobre lo Moderno" hice una referencia al antagonismo mítico existente entre los conceptos de mujer y de cambio: "el antagonismo existente entre los conceptos de mujer y de cambio, se remonta seguramente al hecho de que en todas las culturas el mito asocia la imagen de la mujer con los elementos vitales: la tierra, el agua; elementos de la fecundidad y de la permanencia. La imagen de la mujer se vincula con la idea de la continuidad, de la perpetuación. A la temporalidad de la ruptura, de la crisis y del caos que corresponden al concepto y representación del cambio, se contraponen la temporalidad femenina, la del ciclo que dibuja ideas concéntricas para volver siempre al punto de partida, unificando pasado, presente y futuro; tiempo fluido en el que se desenvuelven funciones eternas: la casa, la esposa, la maternidad. La figura del devenir femenino como justificación antiética y compensación de la figura del devenir masculino, cuya acción se inscribe en la dialéctica de una realidad de lucha y de dominación del mundo".

Estas ideas fueron complementadas con la reflexión de la semióloga Julia Kristeva, cuya formulación del tema es muy semejante al que acabo de presentar. Ella nos dice que "en cuanto al tiempo, la subjetividad femenina parece haberle dado una medida específica que, de sus múltiples modalidades conocidas por la historia de las civilizaciones, retiene esencialmente la repetición y la eternidad".

Con ambos elementos podemos ya caracterizar inicialmente la vivencia femenina del tiempo: a la vez repetición de eternidad, **retorno de lo mismo**, eterno retorno de ciclos que vincula con un tiempo cósmico que es también dimensión infinita, duración monumental.

Pues bien, los relatos inmensos de las tele y radionovelas (desarrollados en largos períodos y con episodios cotidianos) se adecúan a la vivencia femenina del tiempo. Quizás —porque todo esto es hipotético, son intuiciones— estos relatos se ensamblan con las estructuras psíquicas de las masas femeninas no incorporadas al tiempo del cambio, al tiempo de la acción del proyecto. Y quizás estas historias masivas, distribuidas en fragmentos cotidianos y cotidianamente reiterados, podrían responder a la categoría de "la espera" en el tiempo femenino. Creo que "el tiempo de la espera" es el tiempo de lo convencional, el de la alienación de las mujeres.

Las mujeres no incorporadas en la vida de la producción, sumergidas en la vida de la reproducción están siempre a la espera de algo: del matrimonio, de la fortuna, de los hijos, en suma siempre a la espera de algo exterior a ellas, pero muy vinculado con su subjetividad. Creo que este "tiempo de la espera" define bien el tiempo subjetivo de la mujer, donde no hay que olvidar la incidencia de lo simbólico porque es ahí donde se producen los efectos, de donde de desprende el goce.

Al cultivar un goce de un tiempo no prospectivo, bloqueando la posibilidad de incurrir en el



tiempo del proyecto, en el tiempo de la acción, están retardando o relegando la toma de conciencia de la necesidad de actuar y de obtener así otras formas de placer. Creo que es aquí en definitiva donde estos relatos tienen un papel alienante.

Es claro que estas intuiciones tendrían que verificarse a la luz de investigaciones científicas. Creo que nos hemos conformado demasiado con buscar la función alienante de las industrias culturales a nivel de los temas, de los contenidos, que probablemente sólo serían epi-fenómenos de estos mensajes. Lo "no dicho" tendría quizá más importancia que "lo dicho" y quizás la industria cultural trabajaría con las estructuras psíquicas de las masas populares que responden tanto a elementos de la naturaleza como de la cultura. Las mencionadas son estructuras que se encuentran en la biología femenina, pero que han sido cultivadas como condicionamiento socio-cultural.

Lo más importante de esta serie de interrogantes e intuiciones son las pistas que nos abren para desarrollar alternativas y es aquí precisamente donde aún hay muy poco realizado. □

Cultura Popular

Revista Latinoamericana de
Educación Popular

AMERICA LATINA, ASIA Y AFRICA

Instituciones, organismos, universidades US\$ 20.00

Educadores populares US\$ 15.00

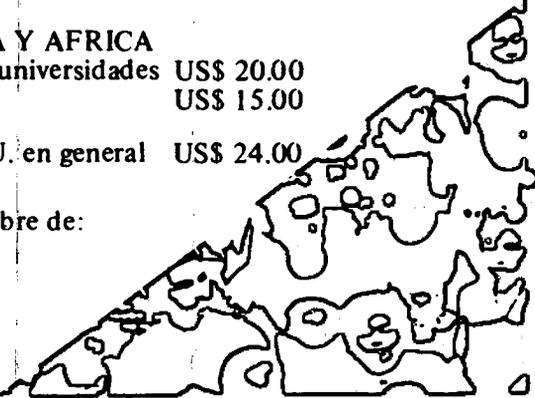
EUROPA, CANADA y E.U. en general US\$ 24.00

Favor enviar cheque a nombre de:

CELADEC

General Garzón 2267

Lima 11, Perú



CHASQUI

REVISTA LATINOAMERICANA DE COMUNICACION

Por un Nuevo Orden Informativo – Comunicación Alternativa – Nuevas Corrientes Teóricas de la Comunicación – Temas Desarrollados por los Analistas más Representativos de la Comunicación de América Latina y el Mundo – Innovaciones Tecnológicas y Pedagógicas – Democratización de los Sistemas de Información.

SUSCRIPCION: Anual (4 números): Latinoamérica: US\$ 10; Estados Unidos, Europa y Asia: US\$ 20.

Enviar cheque a CIESPAL. Apartado 584, Quito-Ecuador.

Imagen de la mujer en la Telenovela

YOLANDA OSUNA



"En un mundo hecho a la imagen de los hombres, la mujer es sólo un reflejo de la voluntad y querer masculinos".

Miro una fotografía de apenas seis años atrás y veo a una mujer entre rejas, acusada del delito de rebelión militar. Miro a mi alrededor y veo a cientos de mujeres abordando el autobús, tras la jornada de trabajo doméstico o burocrático; a jovencitas estudiantas, a activistas políticas, a jóvenes prostituidas, a trabajadoras de la ciencia y del arte, y me pregunto ¿cómo son?, ¿qué respuestas dan a sus vidas, tan diferenciadas? Miro la televisión y veo en la telenovela una imagen unilateral y homogénea de la mujer: ama de casa, rodeada de comodidades, debatiéndose en un eterno conflicto amoroso. No encuentro a las otras mujeres del país, en otras actividades, fuera del clásico "rollo". Recuerdo: en una ocasión tuve la oportunidad de compartir una celda de la DISIP, con tres indocumentadas colombianas. Lo único que a ellas les habían permitido, era un pequeño aparato de radio. En su temeroso hermetismo, sólo se permitieron conversar conmigo sobre la radio-novela y la telenovela. Les gustaban porque, "la vida es así", "porque dicen la realidad" y "además le enseñan a uno cómo debe hacer" . . . No fuimos muy lejos en la charla, pero me quedó siempre la impresión interrogante sobre eso que se aprende en estos nuevos géneros narrativos populares, y sobre todo, supe medir la importancia que los medios de comunicación tienen en el reconocimiento de nuestro modo de ser latinoamericano y en el acondicionamiento mental a patrones interesados.

Nunca he encontrado, en nuestra telenovela, la heterogénea representación de la mujer —no se diga latinoamericana—, venezolana, que debiera marchar acorde con los significativos procesos históricos del Continente y, en Venezuela, con el desenvolvimiento de nuestra "joven democracia". En 25 años, (partamos de allí), es imponderable el desarrollo de las innovaciones en los medios de comunicación audiovisuales. Paradójicamente, es en exceso ponderado el cambio en los programas de distracción que los alimentan y particularmente en las telenovelas. Creemos que se están desperdiciando los recursos tecnológicos para orientar a una audiencia —en continuo crecimiento—, hacia nuevas concepciones de vida, y también, para poner a funcionar en los espectadores, sobre todo la telenovela, otros códigos, no mecanizados por el lenguaje unilateral y por la imagen unidimensional de la mujer.

El epígrafe que tomo de Octavio Paz, (1) conduce mi reflexión hacia una explicación clave sobre la imagen de la mujer en la telenovela, que en lenguaje cotidiano podría resumirse como un "así son y así las queremos". Sin embargo, la interpretación no es tan simplista, ni se ha llegado a esa convicción gratuitamente. No hace falta repetir la secular división de los roles por sexo, acentuada con el desarrollo de la propiedad privada y con la división del trabajo, (desmentida esta última, en los casos de emergencia bélica, cuando las mujeres han sustituido a los hombres en sus puestos de trabajo). Pero sí es pertinente recordar que ese **sexismo** universal (2), marcha de brazo con la ideología dominante, en nuestras formaciones sociales dependientes latinoamericanas, y se hace presente, en las diversas formas de creación artística, de investigación científica, de comunicación social y de interacción cotidiana: relaciones sociales, de trabajo, políticas, de pareja, etc.

Las relaciones de pareja son el tema privilegiado por la telenovela. El esquema, con pocas excepciones, se estructura sobre la fórmula tradicional de trama, conflicto, desenlace. El conflicto es generado por la presencia de "la otra", en el matrimonio; o por el obstáculo socio-económico del joven que se enamora de la trabajadora doméstica o con cualquier oficio no "diplomado".

De estos dos estereotipos podemos inferir los valores que entran en juego en la representación de la telenovela y que, de modo subliminal van a impresionar el cerebro del espectador, hasta convertirlo —por repetición y por pasividad receptiva— en entes mecanizados, cuyo destino último será la incapacidad para disentir y el afianzamiento de una visión unilateral del mundo.

Entre las recomendaciones de la Comisión Asesora de Televisión, creada en julio de 1980, se lee: "c) Respecto a lo "venezolano", no debe reducirse solamente a lo folklórico, sino ampliarse a la concepción de valores presentes en la vida cotidiana" (3). Nada más cotidiano que los problemas, amorosos de pareja, pero ¿son ellos los únicos perturbadores?; y aun admitiendo el lugar común, es importante observar la vida de los valores en la interrelación humana, ante los problemas vitales y como conciencia social funcionando en los diferentes estratos sociales.

Apliquemos la recomendación a la telenovela y veamos cómo se cumple su mandato, en la

imagen de esa incuestionable transmisora de valores, la mujer. Desglosemos a grandes rasgos y tratemos de explicarnos, de comprender esa imagen:

—Mujer clase media, estabilizada por el matrimonio con hombre de negocios, o profesional apuesto.

—Profesión: ama de casa. Las que poseen una profesión liberal, no la ejercen, absorbidas por el hogar, o por clara prohibición del marido.

—Encargadas de mantener los rituales internos de la "familia unida" y los externos, de figuración social que preserva la imagen del marido.

—Movilidad, restringida a la especialidad del hogar "full-equipo", cónsono con las pautas del consumismo; y extensiva a las que impone el grupo social.

—Tiempo, suficiente para la práctica de la chismografía, el ocio sedentario y esclerosante; la inmersión en el melodrama conyugal.

—Preocupación fundamental, la moda y el maquillaje para mantener atrapado al marido; de ello se infiere el tipo preferido de lecturas.

Actitud ante el conflicto, derrumbe total, histerismo agudo, pérdida de la identidad dignificante; ausencia de alternativas para una realización autónoma, por completa dependencia económica.

"La otra", aspira a sustituir a la esposa; tan joven y bella como ésta, veinte años atrás. Diferencias y progresos: está "liberada" sexualmente; acepta el rol de retroalimentar las cansadas energías del hombre en la andropausia; acepta los costosos regalos del abuelo que la corteja y viene siendo su suegro.

Tanto "la otra", como la "ingénua", son muchachas pobres, de procedencia desconocida, que por obra y gracia de la corta imaginación de los escritores de telenovelas, entran a integrarse al status, mediante el matrimonio y la herencia de la nueva clase.

En estos tipos de mujeres están, al mismo tiempo, encarnados los valores de nuestra sociedad: obediencia, amor, fidelidad, paciencia, resignación y toda la lista de virtudes teologales que no cesan de multiplicarse en la compleja vida moderna. Valores tanto más relativos cuanto mediatizados por esa forma invisible —que en los cuentos de caballería era la espada preservadora y castigadora— que constituye el verdadero motivo del conflicto: el Poder. La telenovela por lo general, no plantea un conflicto de valores, sino una lucha por mantener el poder. Y es así como la imagen de la mujer, se convierte en un factor ideológico de innegable contenido político.

A la ingénua respuesta de las compañeras colombianas, citada arriba, se ha de parecer la de miles de mujeres venezolanas. Sin datos estadísticos que lo confirmen, la presunción surge del carácter mismo de la relación comunicacional: la función primordial de los medios, es informar y formar. Esta función doble, padece uniformidad total en la telenovela: basta ver una y ya sa-



bemos qué sucede en todas. ¿Y dónde está lo político?: diluido en las relaciones patriarcales cuya forma más común se expresa por el machismo destinado a mantener la sumisión de las mujeres y la integridad de la institución familiar. Esta, a su vez, se enlaza con las relaciones del Poder Político que necesita la uniformidad de criterios y opinión, la conformidad con una única concepción de la vida, para mantener su dominio. Por último, la cadena se cierra con las relaciones económicas, donde el autoritarismo empresarial impone la pasividad del trabajador de cualquier categoría, para preservar los intereses de la organización económica-política-social. Y el engranaje funciona en círculo cerrado.

En 1981, se laboró un documento titulado "Sugerencias sobre el género telenovela"; en él se exponen ideas sobre la temática, el tratamiento y los recursos dramáticos utilizados. Sobre temática sugieren, "temas históricos, con énfasis valorativo en lo nacional y temas de actualidad, tales como petróleo, conservación de recursos naturales, consumo-familia". (4) Sin embargo, la imagen de la mujer en la telenovela de entretenimiento es generalizadora y excluye a otra mujer venezolana, poseedora de valores más edificantes. En la telenovela histórica (de la cual José Ignacio Cabrujas es el mejor logro con su GOMEZ I y II), la mujer aparece en la diversidad de situaciones que se derivan de la realidad fielmente representada: convalidando públicamente el machismo visceral del dictador, sufriendo entre paredes la humillación competitiva de ser objeto entre otras; atropellada sexualmente por el ventajismo político y vejada por el intento de rebelión sentimental o ideológica; apenas discretamente, colaborando con los opositores, debido al doble cerco: familiar y político.

En cuanto a las obras maestras de nuestra literatura, llevadas al rango de telenovelas, tomemos a DOÑA BARBARA y encontraremos que el paradigma estático del sexismo dentro de una sociedad cambiante y heterogénea, está centralizado en el poderoso hombre, anulador de las potencialidades femeninas: Santos Luzardo logra "cazar" a la ágrete Marisela, para hacerla a imagen y semejanza de las mujeres de su clase, digna de su elección. Ya Don Rómulo Gallegos —respetable escritor— tenía claro el proyecto ideológico de la democracia representativa que condiciona el cambio social a la sola educación, en connivencia con el predominio de la propiedad "alambrada" y el mesianismo de las etnias civilizadas. El arquetipo indígena, desafiante y autónomo de la "guaricha", es avasallado por Santos Luzardo que recupera las tierras sin luchar, por el expedito medio del matrimonio con la descendiente de un antiguo terrateniente. La mujer que se rebela ante la violación sexual y las leyes impuestas por la fuerza del Poder, está condenada al hundimiento en el tremedal, a la desaparición. No creemos arriesgado localizar en esta novela la repetida imagen de la mujer sumisa, incapaz de su desarrollo orgánico, mantenida durante los 25 años de democracia, a través de los medios de comunicación de masas.

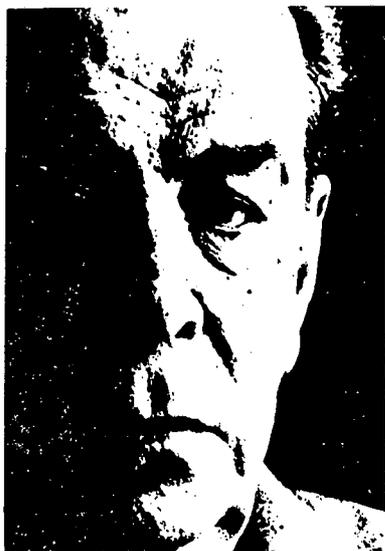
No cabe duda de que en estos 25 años las innovaciones tecnológicas de los medios han modernizado el producto telenovela; pero en sí mismo, ello no garantiza ningún cambio que favorezca al espectador, en cuanto ponga a funcionar su imaginación, o provoque reacciones no mecanizadas de aceptación ante un lenguaje y una temática disecados y empobrecidos.

En cuanto a los recursos dramáticos, se lee en el citado documento: "Una etapa nueva y moderna de la telenovela parece imponer la ruptura con recursos ficticios: Ya no será necesaria la tensión que produce el equívoco . . . sino la reflexión sobre el hecho real tendrá suficiente fuerza como para capturar al espectador". (5).

Y precisamente, lo que le está haciendo falta a la telenovela, para una verdadera renovación, es la imaginación al servicio de un género que no termina en la producción misma, que es capaz de estimular y enriquecer la imaginación de los espectadores en variadas dimensiones, aun la estética.

En cierto que la realidad histórica de nuestro Continente ha sido y es tan alucinante, como la más fantástica fábula, de allí el éxito de las telenovelas históricas, escritas con sensibilidad y talento, pero ¿por qué no usar lo ficticio de calidad, en la telenovela de entretenimiento? ¿Por qué esa insistencia en dejar a la audiencia metida en sus propios problemas, en el mundo sórdido de las rencillas y melodramas? ¿Es que no tiene derecho a percibir un mundo dramático, pero lleno de fuerzas nobles presentes en el hombre?

Creemos que los grandes dramaturgos y mejores escritores que han pasado a trabajar con las empresas televisoras, encontrarán enormes limitaciones para esas aspiraciones; no percibe el esfuerzo no rebasado, ante la pauta empresarial bajo el fetiche del rating. Tal vez por eso percibimos que tanto la señora de Cárdenas, como Natalia o Isabel Cristina Rondón Valdivieso, aunque



atenuan la voz, no rompen la cuerda que las ata como vacas al botalón masculino; no saben enfrentarse solas a los problemas y buscan como solución a otro hombre.

Sin embargo, sería injusto dejar de señalar aspectos renovadores en algunas de las últimas telenovelas. Tomemos LA MUJER SIN ROSTRO, de J. I. Cabrujas y Julio César Mármol. Hay una diferencia notable, con respecto a telenovelas anteriores, en cuanto al tratamiento dramático. El tema es el establecido conflicto de pareja, pero ya fuera del consabido triángulo; abarca fragmentariamente a un grupo social-otro y a una nueva especialidad; las contradicciones de la pareja se dan en dimensión diferente a la tradicional. El Comisario Trenard, de alta categoría profesional, representa al verdugo institucional, que perdió a su bibelot (la primera esposa), en gajes del oficio. Isabel Valdivieso, su segunda esposa, es de extracción popular: Cristina Rondón en su contexto primario. Pensamos que la elección no es gratuita, por parte de un dramaturgo como Cabrujas, que desde el inicio de su carrera ha tenido preferencia por el desarrollo de un teatro de corte histórico, y que sabe transformar la realidad en ficción. Bajo la personificación de la pasión del policía Trenard por la "justicia", el espectador puede intuir más de lo que percibe: no se nace con alma de policía, se estructura una conciencia policiaca que en Trenard se expresa como pasión ciega por la justicia, hasta el punto de negar su propia decisión de ser sensible; en busca de una racionalidad absoluta, el policía se convierte en un ser singular. Cabrujas y Mármol nos entregan, de esta manera, una realidad histórica y política en forma indirecta. En Trenard, encarna el vicio de las "virtudes" que acompañan al poder político y las contradicciones morales de un hombre que representa toda una realidad vital de nuestro medio represivo hasta el hueso. La esencialidad del Comisario Trenard es la de toda una organización armada-paramilitar, que ha jugado un papel fundamental en el mantenimiento de nuestras democracias latinoamericanas. La sabiduría de nuestro mayor dramaturgo Cabrujas está en esa capacidad —aprendida de Shakespeare— de plasmarse en la intimidad del hombre, el acontecer público.

La fuerza que desencadena el conflicto de la pareja radica, por una parte, en el irrespeto y el quebrantamiento de una de las virtudes femeninas: la mentira para burlar la persecución. El poderoso señor no comprende que la necesidad de redimirse la mujer, haya revertido en deseo de redimir el dolor del macho herido por la viudez. No puede comprenderlo sino como engaño, porque su mente acondicionada, no admite el amor de esa borrosa imagen que subyace como "presa" y que pone a funcionar los reflejos defensivos del perseguidor. Cristina pertenece a esa imagen grupal, junto con Jairo e Ismael y Belkis Urdaneta, que tiene que abrirse paso a la fuerza para cubrir necesidades prioritarias. No es función del drama analizar ni explicar en detalle las

condiciones sociales de esos grupos, pero queda implícita en esta telenovela, la representación del destino que, en la sociedad actual, les corresponde. De ello solamente está clara la madre de Isabel Cristina Rondón quien mantiene hasta el final su posición radical, de no mezclarse con su enemigo natural: el policía, el perseguidor, el represivo Comisario Trenard. Es ella quien sostiene la plomada de la tensión dramática, más allá de las apariencias perceptibles; hay en ella el esbozo de una nueva imagen de la mujer venezolana.

Cristina Rondón teje la trama que trasciende lo meramente individual y encarna el "miedo colectivo" a una justicia ciega. Pero el sexismo la convierte no sólo en perseguida, sino en fatal medio o instrumento para consolar al Comisario. Amante, sacrificada, prudente, sufre en silencio el miedo que le impone la sociedad entera; pese a su ostensible objetivación de mujer liberada y ama de hogar independiente, en ella se reiteran la voluntad y el querer masculinos: dependiente económicamente de su marido; castrada en su realización total, puesto que estudió y no ejerce ninguna profesión; degradada por el hombre a quien se ha sacrificado. Conserva los rasgos de dignidad que le sembró el hogar pobre, pero aguanta callada y sufre el derrumbe de la ilusión de ser redimida por el amor a su enemigo y por el repudio de un sector social al que no pertenecía. Reconocida su inocencia, no tiene alegría para gozar su libertad, la acusa la duda de una ruptura definitiva y sencillamente huye; de nuevo huye, ratificando el célebre cintillo asignado que reza, "la mujer perdona pero no olvida"; y ratifica su atadura a la última forma de vida, en la reiteración del desamor a Ismael . . . En fin, concesiones al rating empresarial? Es posible, pero hay grandes pasos en esta telenovela, en cuanto a dar una imagen diferente de la mujer venezolana. Difícilmente —supongo— pueden ir muy lejos los escritores que intenten revolucionar el género telenovela, cuando sobran sucesores de Corín Tellado, e innovaciones que convierten en grotescas las relaciones de pareja y premian la violación con el dinero del azar y el amor de la humillada: ficción de la peor que cierra nuestra reflexión: no encontraremos en la telenovela —por ahora largamente— la verdadera imagen de la mujer venezolana, puesto que la producción está ligada a fuertes intereses económicos y a una ideología específica y dominante. Asumir conscientemente nuestra autonomía, hasta alcanzar la respuesta política, es la única vía posible e igualitaria. □

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

NOTAS.

- 1.- PAZ OCTAVIO: EL LABERINTO DE LA SOLEDAD.
F.C.E. México, 1959, p. 32
- 2.- Tomamos el concepto de **sexismo**, del trabajo multigráfico de CARLOS MONSIVAIS: "Sexismo en la literatura mexicana" . . . "Qué tantas cosas es el sexismo? Es una ideología que se basa en las necesidades y valores del grupo dominante y se norma por lo que los miembros de este grupo admiran en sí mismos y encuentran conveniente en sus subordinados: agresión, inteligencia, fuerza y eficacia en el hombre: pasividad, ignorancia, docilidad, "virtud" e ineficiencia en la mujer . . ."
- 3.- PRIMER TALLER-EXAMEN DEL GÉNERO TELENOVELA. Limitaciones y posibilidades. Despacho de la Ministro de Estado para la Participación de la Mujer en el Desarrollo, Venezuela 1983. p. 13
- 4.- Ibid. p. 15
- 5.- Ibid. p. 15, citado de "Sugerencias sobre el género Telenovela", abril, 1981 p.2.

La radionovela venezolana: tres momentos y ¿una muerte anunciada?

LUNAILY BENITEZ

• Nota de la Redacción

Presentamos a continuación, sustentada en la técnica del reportaje, una reseña histórica de la radionovela en Venezuela. La misma forma parte del trabajo presentado por Lunaily Benítez, en Septiembre de 1983, para optar al título de Licenciada en Comunicación en la Universidad Central de Venezuela. El trabajo lleva por título general: La radionovela en Venezuela: reportaje al pie del micrófono.

Al margen de otras consideraciones críticas que pudieran hacerse sobre la radionovela como "instrumento de venta", suscribimos plenamente lo que la autora afirma en la introducción general a su trabajo: "La importancia de la radionovela es indiscutible. Durante un largo período ella ha sido prácticamente la columna vertebral de la radio". Y también: "¿Es una frivolidad estudiar la radionovela? No. No debe serlo porque su popularidad y alta audiencia dan una medida de su significación social; porque su origen se remonta al romanticismo y nada puede ser más exhuberante y curioso; porque es un tema ignorado —no creo que intencionalmente— por los investigadores de la comunicación, como ignorado ha sido en general el medio radial; porque la radionovela impacta profundamente a los latinoamericanos y porque en Venezuela forma parte de la cotidianidad de una significativa parte de nuestra población".

Primero fue la adaptación.

Y en un doble sentido. El comienzo fue adaptarse a un novedoso medio de comunicación conocido popularmente como "el radio" A muchos espantó, causó estupor. Quién se iba a imaginar que esas cajas de madera tan grandes, con perillas a ambos lados, pudieran emitir sonidos. Toda una proeza que pronto fascinó a todos y que rápidamente se instaló en muchos hogares de aquella Venezuela todavía rural de la época de Juan Vicente Gómez.

Pues sí. La radio comienza a crecer paralelamente al desarrollo de la industria petrolera nacional, hacia el año 1926. La radio fue vendida a Gómez como radio-telefonía, pues "el 'tirano de los andes', (1908-1935), gustaba de la telegrafía y telefonía por la rapidez que permitía para

comunicar órdenes a sus seguidores y saber casi de inmediato el cumplimiento de las mismas". (1) Esto nos hace pensar que la radiodifusión para el momento de su aparición parecía que iba a ser una especie de soporte del gomecismo. Pero no. La familia Phelps, dueños absolutos de "El Almacén Americano" y "El Automóvil Universal", las dos grandes casas comerciales de la Caracas de entonces, solicitó una concesión para instalar una emisora radial, la primera de carácter comercial que tendría el país, y surge la "Estación Broadcasting Central de Caracas". La instalación y puesta en marcha de la emisora fue responsabilidad de Edgar Anzola, uno de los pioneros no solamente de la radiodifusión nacional sino también de nuestro cine. Anzola fue por excelencia un hombre de imágenes y sonidos.

Corrían los años treinta y por supuesto el estado de la radio era bastante precario; no obstante los programas dramáticos se hicieron presentes, en espacios breves de quince minutos y excepcionalmente de media hora. Lógicamente no tenían continuidad. A estos pequeños programas se les conoció como **paso de comedia**, con pocos efectos de sonido y en general eran diálogos continuados, casi sin interrupciones musicales. Dentro de esta primera etapa estaría el **sainete criollo**, diálogos de personajes callejeros que Rafael Guinand representaba con frecuencia y en forma magistral. En general estos eran sketches de escenas costumbristas.

En otro sentido la adaptación era absolutamente literaria, pues la radio comienza a adaptar obras de la literatura universal, de la cuentística y del teatro, las cuales se convertían en diálogos y narraciones dramatizadas. Para ese momento no se escribían obras originales en el país. Sin embargo, Alejandro Dumas, Emile Zola, Julio Verne, Salgari y unos cuantos más de la novelística romántica del siglo XIX, serían los protagonistas fundamentales de la radio. Salvador Garmendia, un inobjetable conocedor del medio, novelista y libretista, dice que estas adaptaciones eran muy elementales. Se hacían por episodios e incluían diálogos con ligeras intervenciones del narrador. De modo que en quince o veinte minutos se transmitía, por ejemplo, **Los Miserables** de Víctor Hugo, dejando digresiones de cincuenta y hasta de cien páginas sobre los conventos y las barricadas de París, que son quizás la parte más rica de la obra por su valor documental. Sin embargo, se desplegaba ampliamente lo anecdótico. Con las obras de Dumas, recuerda el escritor, la cosa era más sencilla porque prácticamente estaban escritas en diálogos y se transmitían casi sin cambios.

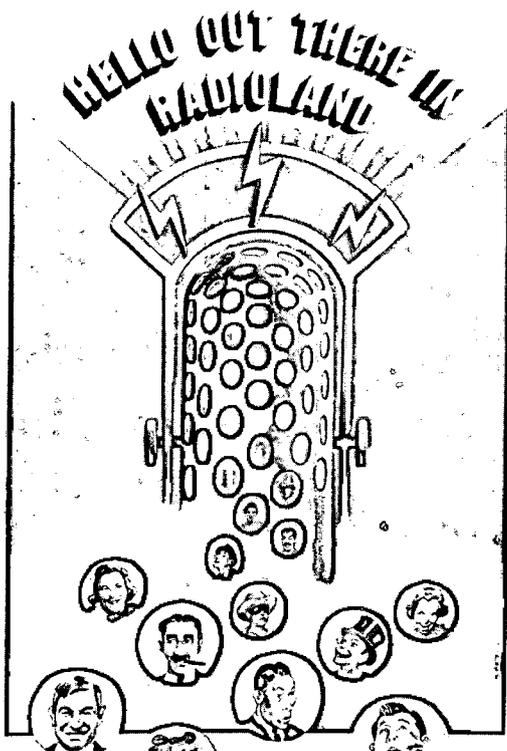
Otro espacio de mucha aceptación para la época, fue **La Biblioteca de los Grandes Cuentos**, un programa de Radio Caracas llamado "El momento Estelar", en el cual la libretista Roselia Narváez adaptaba en media hora las mejores obras de la literatura.

La adaptación del teatro, por su parte, fue fructífera, sobre todo porque requería muy poco costo. El actor Rafael Briceño, figura casi legendaria y protagonista fundamental de la interpretación artística a lo largo de medio siglo, narra la experiencia con estas palabras:

—Las adaptaciones eran un poco ingenuas. Nosotros abríamos el texto teatral y lo colocábamos en un atril. Leíamos. Cuando era necesario cambiar de ambiente, se suplía con una cortina musical y los efectos se realizaban en forma bastante rudimentaria. Por ejemplo, pasos sobre una tabla, pero no había abuso de ellos y realmente se utilizaban los imprescindibles. La presencia del narrador no era necesaria para desarrollar la trama; el mismo locutor de la emisora hacía la narración, que generalmente era un comentario al comenzar la obra con el fin de orientar, de ambientar al oyente y al final del capítulo se hacían comentarios para crear expectativas y acentuar la continuidad de la pieza radiada. La acción era completa para los actores.

Estos fueron los comienzos: un medio técnico y artístico raquítico; unos cuantos actores en su mayoría españoles, pocos venezolanos; la música corría por cuenta de conjuntos populares que al mismo tiempo que animaban las fiestas en los barrios, se prestaban para trabajar en las

propias emisoras de radio, como los "Cañoneros"; en Venezuela no existía la tradición teatral que sí se vivió en otros países del continente como Argentina o México. Realmente, la radio, en sus comienzos dramáticos, se nutre de sus pioneros: Alfredo Cortina, Edgar Anzola, Carlos Fernández, Mario García Arocha, René de Payás, Lolita Lázaro, José Bódalo, Eugenia Súfoli, Carmen Antillano, Conchita Ascanio, Cecilia Martínez, Rafael Guinand y sus hijas Ana Teresa y Josefina Guinand, entre otras figuras. El medio radial fue entonces creando expectativas y muchas ganas de hacer cosas novedosas y venezolanas. Es el inicio de la novela original. Surgen los escritores para la radio.



Después la novela original

De los breves episodios de un cuarto de hora, de las pequeñas dramatizaciones sin continuidad que definimos como **paso de comedia** se trasciende a las series más prolongadas escritas especialmente para la radio, cuya duración era de unos 20 ó 30 minutos y se transmitían dos o tres veces por semana, a una misma hora. Estas producciones despertaron un sincero entusiasmo y su aceptación fue absoluta. Los nombres vinculados a los inicios de las primeras dramatizaciones escritas exclusivamente para la radio son Carlos Fernández, Alfredo Cortina, Ricardo y Amable Espina, Mario García Arocha, Roselia Narváez, Alfredo Ferrara, entre otros.

Ahondemos en la década de los treinta y cuarenta, años en los cuales hubo una producción dramática de importancia en el desarrollo de la radionovela venezolana. Acudamos al criterio del novelista José Balza, quien perfila cómo fueron estas primeras novelas originales, que, además, llenan muchas páginas de una novela curiosamente titulada **D**, donde el autor convierte en objeto de su ficción literaria, la historia de los medios de comunicación audiovisual con una buena dosis de análisis de los aspectos culturales y políticos de la Venezuela de la radio y la televisión:

—Las primeras dramatizaciones que se escribieron para la época no eran políticas, más bien tenían un carácter cultural. Recogían la aventura, el romance no exacerbado, el humor, lo detectivesco, lo fantasioso. Los hombres que iniciaron la radionovela en el país eran hombres no intelectuales, pero tenían un gran sentido de su comunidad. Escribieron radionovelas para la Caracas de los treinta y los cuarenta. Una pequeña ciudad donde ellos eran muy conocidos en su barrio, en su comunidad, en su medio radial, pues eran pocas las estaciones de radio, unas tres o cuatro. Así sus primeras radionovelas, **El misterio de los ojos escarlata** y **La familia Buche y Pluma** tienen de verdad un sentido de humor un tanto irónico con la situación política del país; igualmente tenían un sentido pedagógico. Así eran las novelas: un medio para enseñar, para ilustrar realidades históricas, realidades políticas, realidades geográficas y mil cosas encantatorias.

Este tipo de producciones se prolongan hasta que llega la radionovela importada, aproximadamente hasta comienzos de los años cincuenta (también comienzo de la dictadura de Pérez Jiménez) cuando las novelas se harán más rocambolescas, exageradas y donde el énfasis se coloca en los problemas afectivos y pasionales.

Ahora bien, cuando las radionovelas originales comienzan a captar audiencia, su multiplicación no se hace esperar. De esta segunda etapa se recuerdan obras que hoy por hoy son consideradas clásicos dentro del género dramático. Así tenemos **La Comedia Santa Teresa**, un espacio de costumbres, escrito y dirigido por Alfredo Cortina y Mario García Arocha, para la Broadcasting Caracas, autores también de **El misterio de los ojos escarlata**. Otras series de éxito de Alfredo Cortina fueron **El enigma de Ayarú**, en la cual se narra la historia de los Incas; **La leyenda del tirano**, que dio a conocer la vida del Tirano Aguirre y **El Emir** basada en la historia del canal de Suez. Ambos autores de una gran capacidad y de indiscutible iniciativa logran colocar sus comedias al tope de la popularidad. Estas series marcan lo que Cortina define como "La novela del suspenso" que caracteriza la década de los años treinta y cuarenta. Su mejor ejemplo lo constituye **El misterio de los ojos escarlata**, que para el año 1935 prácticamente inaugura el género. En este sentido Cortina precisa en la **Breve historia de la radio en Venezuela** que "Nace un nuevo género de programación: "La novela de suspenso" que comienza a transmitirse cada martes y viernes a las ocho y media de la noche, en forma de serie, compuesta por cada una de 24 episodios con duración de veintiocho minutos cada episodio". (2)

El propio Alfredo Cortina, un apasionado de la radio, quien actualmente vive soñando con la radio de ayer y que espera que la de hoy tome otros rumbos, rememora argumentos y anécdotas vinculados a la radionovela de la etapa que estamos describiendo:

—Mario García Arocha y yo nos propusimos crear una comedia que con una buena dosis de suspenso y muchas intrigas, lograra interesar al público, al mismo tiempo garantizara la expectativa del capítulo siguiente. Así surge **La Comedia Santa Teresa**, un espacio pagado por el ron del mismo nombre, propiedad de la familia Vollmer. Los intérpretes eran Ricardo Espina, Conchita Ascanio, Carmencita Serrano y yo.

Esta serie suscitó anécdotas muy divertidas que Cortina resume de esta manera:

—Los cuatro personajes (el padre, la madre, y la pareja de novios) protagonizaban situacio-

nes que reflejaban las costumbres de una familia caraqueña. Un buen día los novios, (Rebeca y Jerónimo), deciden casarse y se inician los preparativos del festejo. El día del matrimonio se publica en los periódicos la noticia, que más o menos decía así: "La Comedia Santa Teresa invita esta noche al matrimonio de Rebeca y Jerónimo, esta noche por su emisora Broadcasting Caracas, a las 8 de la noche". A las once de la mañana llegan a la emisora un ramo de flores y regalos: vajillas, cubiertos, lencerías, planchas, mantelería, etc. Nosotros nos preguntábamos ¿cómo es posible que la gente envíe regalos a una boda ficticia? Pero no era ficticia porque el público creía en aquello, porque nosotros les habíamos transmitido un buen mensaje y la gente sabe valorar la calidad de un trabajo hecho con amor y respeto.

Por su parte, **El misterio de los ojos escarlata**, cuyo elenco lo integraban el mismo Cortina, Luis Alfonso Larrain, Carmencita Serrano, Conchita Ascanio, Margoth Antillano, Edgar Anzola, Cecilia Martínez y algunos locutores, proponía en su argumento que la protagonista descubriera el misterio que guardaban unas piedras preciosas. La protagonista, representada por Cecilia Martínez, era la heredera del tesoro de un cacique indio. De dicho tesoro ella no tenía sino un pedazo del plano, que estaba hecho en piedra, se suponía que el resto se lo habían robado. La serie combinaba la truculencia con el misterio y también una sarta de peripecias a través de las cuales se daba a conocer la geografía del país, los modos de ser y las costumbres del venezolano, pues la trama se desarrollaba una vez en Caracas, otras en Maracaibo, Ciudad Bolívar, Los Andes, Cumaná, en fin, por todas las regiones del territorio.

Para los sosegados pobladores de la Caracas de los años cuarenta representaba una enorme diversión escuchar comedias como las descritas. En esos años funcionaban en Caracas seis emisoras: **Broadcasting Caracas (o Radio Caracas), Ondas Populares, Radio Libertador, Radio Difusora Venezuela, Radio Continente y Radio Tropical**. La programación se mantenía apenas con tres tipos de espacios: las audiciones en vivo desde los estudios, los noticieros estelares y las radionovelas. La radioemisora que haría de estas últimas el plato fuerte de su programación es **Radio Rumbos**, fundada en el año 1949, desde ese momento y hasta hoy las ha mantenido en el aire. Así reseña **El Diario de Caracas** la situación de la radio en la época de la novela original. (3)

En **Radio Difusora Venezuela**, uno de los forjadores del medio radial venezolano, Carlos Fernández, adelantaba igualmente una programación que competía abiertamente con la de **Broadcasting Caracas**. Son famosas series como **Frijolito y Robustiana, La Familia Buche y Pluma, La Ciénaga**, las cuales se caracterizaron por sus contenidos costumbristas y también por el uso del suspenso.

La Familia Buche y Pluma representaba la clase media venezolana con aires de grandeza. Era una comedia, una sátira divertidísima, costumbrista, donde la crítica política se manejaba magistralmente. Uno de sus personajes centrales, que por cierto lo representaba la extraordinaria Ana Teresa Guinand, Misia Rita Buche y Pluma, creía pertenecer a la **high society**. Ostentaba una finura y donaire que estaba muy lejos de sentir, por el contrario cometía una serie de ridiculeces que podrían considerarse pueriles e ingenuas. La trama era muy jocosa, pero su importancia residía en que describía o retrataba la cotidianidad de la vida venezolana, sobre todo la caraqueña, así como la situación política del país en una forma muy subrepticia. Afortunadamente, contamos con la presencia de Josefina Guinand, una veterana de la radio, quien representó el personaje de **Tomasa**, la sirvienta, en la trama de Fernández, y quien recuerda la experiencia de esta manera:

—**La Familia Buche y Pluma** representaba a un grupo familiar que nada tenía, pero que aparentaba gozar de una situación social y económica privilegiada. Misia Rita Buche y Pluma,

sobre todo, quería parecer de alta alcurnia, de gran linaje. Yo hacía la sirvienta, personaje fundamental en la vida de la familia. Una situación típica de la trama era por ejemplo la siguiente: "Tomasa, hoy vienen los embajadores de Groenlandia, venga para darle una clase de francés", o "Tomasa, ¿usted no tiene por allí para comprar la comida de hoy?" dicho esto en un tono muy superficial que pretendía ser refinado. Llegó un momento en que el público comenzó a reflejar cosas políticas (porque aquí todo es política) y comparaban a los personajes con los representantes del gobierno: Misia Rita era la esposa de López Contreras, a otro personaje se le identificó con el propio Presidente y Tomasa representaba el pueblo. Por estos asuntos políticos Carlos Fernández, a quien he considerado un genio, se ganó el destierro. Primero estuvo preso y luego pagó su exilio en Cuba, desde donde escribía para Radio Caracas, emisora que aceptó esa forma de trabajo más bien para ayudarlo dada la mala situación económica que vivía.

Frijolito y Robustiana tuvo gran notoriedad en la época. No solamente por el ingenio de Carlos Fernández, sino por la presencia de Ana Teresa Guinand, quien tenía un gran profesionalismo para representar personajes populares; era igualmente una comedia de costumbres. Una novela que causa cierto revuelo por su temática fue **La Ciénaga**, en la cual Fernández enfocaba problemas ligados al consumo de drogas, la delincuencia y la vida comunitaria. La acción se desarrolla en una casa de vecindad y donde cada familia, cada inquilino representaba una parte del drama. Había por ejemplo, una italiana, papel representado por Josefina Guinand, que luchaba porque su hijo se alejara de un ambiente bastante propicio para caer en el consumo de drogas. En esta casa de vecindad habitaba un hombre que negociaba con el tráfico de estupefacientes y era amigo del hijo de la italiana. De Carlos Fernández se dice que siempre buscaba la manera de plantear soluciones a los problemas que aquejaban a los venezolanos de entonces.

A Carlos Fernández, se afirma en la **Breve historia de la radio en Venezuela**, "le debemos ininidad de programas de la más alta calidad. Tenía una gran habilidad para manejar el Teatro de la Radio. Sus libretos eran de una técnica perfecta y así como manejó la comedia dramática, lo hizo también en la comedia humorística y costumbrista creando inolvidables series (. . .)".



RADIO CENTRO

**DESDE LUNES
30 JULIO**

POR PRIMERA VEZ SE REUNE
ESTA CONSTELACION DE ESTRELLAS

910

NOTICENTRO

en la mañana de 6 a 8:30 a.m. y a las 12 m.

CON PARTIDAS DE ANA GUINAND Y LOS PROGRAMAS MUSICALES
INTERCANTANDO OTI MA TARANDA Y PRISMA Y UN PUNTO.

el corazón de su radio en el centro de su día

910

Otros nombres que, a pesar de que no estuvieron vinculados directamente a la radionovela, no debemos dejar de mencionar pues pertenecen a la generación de los forjadores del medio son Rafael Guinand y Rafael Rivero Oramas. Al primero se le identifica por su amplia trayectoria en la escena venezolana; pionero del teatro costumbrista y humorístico, autor de numerosos radio-teatros entre los cuales se recuerdan "El rompimiento" y "Amor que mata", creador del programa "El galerón premiado", en el cual a través de la sátira y el humor se criticaba el gobierno por su demagogia y por su desatención a los problemas de los barrios populares y la provincia. Rafael Rivero Oramas, por su parte, se dedicó a narrar cuentos tradicionales por **Broadcasting Caracas**. El creador del **Tío Nicolás** "cada tarde llevaba a los niños los cuentos venezolanos con los tradicionales personajes de Tío Tigre, Tío Conejo, La Bruja Cumbamba, La Comadreja, en narraciones creadas por él con un profundo sentimiento venezonalista". (4)

Pero el primer éxito radial que se conoce en el país en los años treinta y cuarenta, fue **El misterio de las tres torres**. Se transmitió por **Radio Difusora Venezuela** y logró apasionar a los oyentes. Era una serie de aventuras, de suspenso, mezclada con ingredientes fantásticos, que se desarrolla en la cárcel de Las Tres Torres de Barquisimeto, una prisión famosa durante la dictadura gomecista. Alrededor de este presidio se tejieron historias y leyendas terribles que el libretista adereza y crea una radionovela por episodios llena de truculencia. Se dice que durante muchísimo tiempo estuvo en el aire y que prácticamente concluyó con la muerte del personal que trabajaba en ella.

El misterio de las tres torres narra el presidio de Ricardo Mirabal, el protagonista, quien complotaba contra Eustoquio Gómez, hermano del dictador. A Mirabal lo torturaban, le hacían horrores. El se escapaba y enseguida se iniciaba la persecución por parte del régimen dictatorial hasta aprehenderlo. En esta serie se apeló a todo: humor, aventura, suspenso, intriga y pasión. Como otras, se desarrollaba a lo largo y ancho de nuestra geografía. Sus evidentes contenidos políticos exhaltaban la democracia, la libertad contra la tiranía, contra la barbarie, contra el despotismo, contra la incultura. Eran valores democráticos hermosos, muy importantes para la gente que para aquel entonces estaba comprometida con el país.

A la radionovela de esta época se le consideró un programa selecto; gozaba de un público también selecto; no era diario únicamente se transmitía dos o tres veces a la semana y a las ocho de la noche. Tenía un nivel de alta comedia, nada ramplona ni rocambolesca ni populachera. Podría calificarse como un melodrama más bien teatral, vivaz, bien producido, mejor escrito y bien dialogado. Durante el día se radiaban discos. Nadie soñaba con las novelas durante el día, hasta que llega la novela cubana y se instala en nuestras emisoras. Surge en ese momento, y concretamente a partir de la década de los años cincuenta, el llamado **bloque de comedias**.

Desde la Habana llegó un barco . . .

. . . cargado de radionovelas, muchas radionovelas, infinidad de radionovelas. Dijimos que muchos de nuestros países se disputan el primer impulso de la radionovela, en todo caso, precisamos que el asunto estaba entre Cuba y México. Lo cierto es que la radionovela que acapara nuestras emisoras es la cubana. A ésta se le ha llamado el culebrón, el novelón, sin embargo, sonó y sigue sonando en nuestra radio y también en nuestra televisión a pesar de la calificación peyorativa. Hay coincidencia en afirmar que el primer drama radial que llega a Venezuela es **El derecho de nacer** de Félix B. Caignet. Esta sería una fase importante de la radionovela en nuestro país, la de la radionovela importada, que es la que se sigue escuchando actualmente.

No obstante, recordemos algunas variables de la radionovela cubana. Se inicia con gran auge

y su estructura, técnica y estilo las toma de la soap opera norteamericana. La empresa radial que hace de la radionovela un gran negocio fue la CMQ que, a través de su distribuidora, la coloca en casi todo el continente. Los libretos de la CMQ prácticamente se toman como modelo literario para escribir nuevos dramas. Mientras más se acercara al formato cubano, más cerca se estaba de la perfección. Ese formato aseguró el éxito definitivo de la radionovela en Venezuela. La llegada del drama cubano determinó un punto medio en la transmisión de este tipo de programas: antes y después de . . . "El derecho de nacer". Acudamos a algunas de nuestras fuentes a fin de definir la encrucijada.

Para el actor Rafael Briceño, y también director radial, **El derecho de nacer** es "el primer horror que llega al país, de una cursilería apabullante, pero supo captar totalmente la audiencia. Una novela racista al cien por ciento. Probablemente su temática era interesante, planteaba el problema de los hijos naturales (un tema que preocupa mucho a la sociedad) pero la forma, los diálogos y muchos de sus contenidos eran nefastos para nuestro pueblo, para las clases populares que en definitiva era la que escuchaba aquellos dramas terribles".

Briceño fue uno de los interesados en interpretar el papel protagónico, el Dr. Alberto Limonta. Señala que cuando le entregaron los primeros capítulos, no pudo pasar del séptimo. Le horrorizó que la gente en la calle lo pudiera llamar por el nombre de Albertico Limonta y decide no aceptarlo. Esto no sirvió de nada, pues inmediatamente surgió lo que el actor califica como "la invasión de la radionovela cubana".

—**El derecho de nacer**, según Rafael Briceño, produjo una especie de convulsión. Se pensaba que su contenido iba a ser altamente positivo. Hoy sabemos que no fue así; sabemos, por el contrario, que fue infame, un bodrio con veinte mil lacras. Su propio autor, Félix B. CAignet, ha dicho que le pesó haberlo escrito. Claro, él cambió su manera de ser, su forma de analizar las cosas y su país, Cuba, también cambió. A pesar de la precariedad de nuestra radio, nosotros hacíamos una novela de mayor calidad, mejor escrita, bien cuidada. En nuestra novela no se decían tantos disparates, que en mucho han contribuido a deformar el idioma por su uso incorrecto y también muchas de nuestras costumbres.

La radio venezolana tendía, como ocurrió en Cuba, a implantar el bloque de radionovelas, lo cual no era posible porque no había suficiente talento para garantizar una programación compuesta por veinte radionovelas al día. Este criterio, expresado por el dramaturgo José Ignacio Cabrujas, continúa como sigue: "Había pocos escritores y pocos actores. La importación comienza precisamente con muchos actores cubanos que se traen sus libretos con la seguridad de que ellos harían la radionovela no solamente con mayor convicción sino también con mayor efectividad".

Pero la radionovela importada ocasiona problemas en el sentido de que el modelo que se traslada no responde a nuestras exigencias económicas, culturales y sociales. Cabrujas expresa: "la hacienda, el cañaveral se incorpora a la estructura de un país petrolero como el nuestro; son novelas agrarias al estilo de "El derecho de nacer" cuya temática gira en torno a gente adinerada por la caña de azúcar, que no puede ni debe pasar por la vegüenza de que una hija, María Elena, fuese a ser madre de un hijo de padre desconocido. El drama promueve un mundo de adversidades, de confusiones: encierran a la protagonista en una hacienda hasta el alumbramiento; el hijo es entregado a una criada negra, Mamá Dolores, para que lo críe como si fuera suyo. La novela propone problemas como el racismo, así como otros muy ajenos a la realidad venezolana".

Esos problemas también se vivieron en Cuba. Los anunciantes de jabón se oponían a la trama de **El derecho de nacer** porque el personaje de la negra Mamá Dolores "crearía un conflicto entre los oyentes de la raza blanca cuya reacción no podía ser favorable". Sin embargo, Caig-

net, vende su argumento y pese a sus contradicciones lo termina en final feliz, lo que hace que "la denuncia de la discriminación racial y la actitud prepotente de la burguesía se dervirtúa ante el objetivo constante de lograr audiencia utilizando la técnica del suspenso de folletín aplicado a la radio, unas veces porque el anunciante se lo pedía y otras porque él disfrutaba de las situaciones que creaba sin que estuvieran planeadas (. . .)". (5).

Muchos fueron las radionovelas que transmitieron nuestras radioemisoras a partir de la década del cincuenta, entre otras, se recuerda **Tamakún, el vengador errante, La culpa de los padres, Los tres Villalobos, El gavilán, La Usurpadora, Cuando los hombres son bestias; El pecado de ser madre, Griselda, la hija de la gitana, El filo de la navaja**. Es una lista interminable pues el bloque de comedias estaba compuesto hasta por veinte radionovelas diarias. Un clásico de la novela radial en Cuba, y que tuvo un éxito rotundo en Venezuela, fue precisamente **Tamakún**. Se transmitió por **Continente** a las siete de la noche. Se trataba de un príncipe hindú, un justiciero que afronta toda clase de peligros, para imponer el bien. **Tamakún** es la venganza por la justicia. Esta novela de Obelleiro Carvajal sale al aire en febrero de 1951 y dura hasta el 56 y la protagonista Armando Palacios, un actor que marca época en el país. El era la voz de **Tamakún, el vengador errante**. El escritor José Balza insiste mucho en esta serie y expresa:

— La Venezuela sometida a la dictadura de Pérez Jiménez, encuentra en **Tamakún** aquello en que proyectar un verdadero deseo de justicia. El pueblo venezolano logra un raro símbolo en el personaje que, a pesar de que no tiene connotaciones políticas, se convierte en una especie de canal para el pueblo sometido a la dictadura, un canal que ilumina una posible libertad. Eso fue lo importante: siendo **Tamakún** un fenómeno comercial, ajeno totalmente a la realidad venezolana, tiene sin embargo una significación muy importante, ya que era casi la única posibilidad política de ver el mundo en libertad. Entonces adquiere una dimensión que no tenía.

La importación de radionovelas trae otras consecuencias. El hecho que nuestras radioemisoras se dedicaran a transmitir en la totalidad de su tiempo dramas importados, hace que nuestros escritores se alejen del medio, lo que permite que no se sigan escribiendo radionovelas que reflexionen sobre nuestros propios problemas. Claro, comprar radionovelas era menos costoso que producirlas en el país y en definitiva lo que se pretendía lograr con la popularidad de la novela radial se logró: vender en grandes cantidades productos caseros. Ciertamente, la radio adquiere una estructura bien simple, los programas se sucedían unos a otros, se llamaban de una u otra manera. A los libretos cubanos se les cambian expresiones, lugares y modismos por los equivalentes a los nuestros. Pero en definitiva, aquí se adopta el modelo cubano.

Actualmente, sólo **Radio Rumbos** y su Cadena Nacional transmite radionovela. Ella posee un **staff** propio de actores, actrices, efectistas, directores, técnicos y libretistas. Entre estos últimos tenemos a Milagros del Valle, Ana Mercedes Escamez, María Antonieta Gómez, Juan Rodríguez, Armando Rivero, Aracelis Escamez y Manuel García Piñera. Escriben dramas a imagen y semejanza de los cubanos, en cuanto estilo, estructura y temática. Igualmente se siguen radiando radionovelas viejas, a las cuales se les cambian los títulos, los nombres de los personajes, la regiones, pero sus argumentos también continúan siendo los mismos. Se sigue explotando el drama pasional, el amor, el engaño, las situaciones conflictivas y la recompensa del **happy end**.

En relación con esta etapa de la radionovela, Arquímedes Rivero, actual gerente de la programación dramática de **Rumbos**, afirma que la radio, en general, se opaca bastante con la arremetida de la televisión y que las más importantes empresas radiales, como **Radio Caracas**, al tener una televisora comienzan por abandonar la parte radial y a ocuparse más de la televisión. Se llegó a pensar inclusive, que la radio iba a desaparecer o simplemente a derivar en una rockola y sacaron del aire las radionovelas porque supuestamente estaban en decadencia.

Rivero llega a Caracas, procedente de Cuba, en el año 54. Conoce a Felipe Serrano, dueño de **Rumbos** y ferviente creyente del medio. La emisora ocupaba el noveno o décimo lugar en el rating. En ese momento las empresas radiales temblaban por el temor a la televisión. Rivero entonces propone a Serrano organizar una programación a base de radionovelas. "Le prometí —dice Rivero— que antes de un año **Radio Rumbos** alcanzaría el primer lugar de sintonía. Siempre he tenido una enorme fe en la radionovela; es el espectáculo por excelencia para el ama de casa. La radio, a través de la radionovela, permite **mirar con los ojos de la mente, con los ojos de la imaginación**; permite ver los colores más bellos, el caballo más hermoso con unas simples conchas de coco; permite la construcción de sitios, de épocas, de personajes.

Fue un hecho. A partir del año 55, **Rumbos** ha mantenido su primer lugar de sintonía. Al respecto indica Rivero, quien sigue siendo figura protagónica del elenco de la radioemisora, que "día a día **Rumbos** tenía más público, femenino sobre todo pues el 90% de los oyentes de radionovela son mujeres. Desplazó a las demás emisoras que no creyeron en el género. En una oportunidad, y esto ocurrió sólo dos veces, dejó de gozar del primer lugar, por la transmisión por **Continente de El gavián**, escrita por Alberto López Ruiz. Pero luego recupera su sintonía hasta hoy. La radionovela se fue superando a través de los años y hoy, 1983, el tipo de radionovelas que se está haciendo es de una calidad enorme. Nosotros hemos radiado las más grandes obras escritas en el mundo. Casi todo se ha hecho en la radio. Sobre todo hemos transmitido novelas donde el eje principal es el amor, que es el tema que interesa a la mujer que ve o escucha novelas. Si no se hace el tema amoroso, la audiencia se escapa".

No obstante, estas apreciaciones no son compartidas en su totalidad. Rafael Briceño es tajante en este sentido:

—Cuando se produce la revolución cubana sale una resaca que se instala en Miami, y es la misma que hoy estamos aguantando en la radio y en la televisión. Debo aclarar que no tengo nada personal contra Arquímedes Rivero, pero él ha sido evidentemente el *factotum* de ese mal tan terrible que se conocen como radio y telenovelas. Obviamente, él aprovechó la coyuntura y se trajo todas las novelas que pudo y las impuso después aquí con algunos cambios inevitables; cambios por cierto muy demagógicos ya que solamente se limitaban a cambiar nombres de sitios y personajes, como por ejemplo Caracas en lugar de La Habana. Sin embargo, la problemática y la temática sigue siendo cubana, pero de antes. Todos sabemos que la situación en Cuba, política y social, derivó a otro tipo de sociedad.

En todo caso, mucha gente rió y sufrió siguiendo religiosamente, diariamente, los dramas radiales más desgarrantes o las aventuras más insólitas en las voces de sus estrellas favoritas. Muchos hombres no perdían la oportunidad de oír las melodiosas palabras de Milagros del Valle, Hilda Vera, Hilda Moreno, Olga Castillo, Josefina Guinand, Ana Teresa Guinand, Carlota Aureta Zamorano, Rosita Vásquez, Betty Ruth, Eva Moreno y Graciela López. Y así mismo muchas mujeres suspiraron por palabras de intenso amor pronunciadas por galanes de la talla de Luis López Puente, Arquímedes Rivero, Luis Salazar, Hugo Degani, Mario Santacruz, Héctor Hernández Vera, Heriberto Escalona, Armando Palacios, Rafael Briceño, Jacinto Cabrera y del actor Enrique Benshimol, recientemente fallecido, muy querido y respetado en nuestro medio artístico.

Benshimol muere a los 63 años. Pero queda un gran respeto por quien durante más de cuarenta años fuera una de las grandes figuras de la escena venezolana, pues Enrique Benshimol "supo aprovechar sus dotes histriónicas siendo ya en los años cuarenta la voz masculina preferida de los radioescuchas, donde su inconfundible manera de narrar hechos, acentuar emociones y transmitir sensaciones estuvieron presentes en las mejores radionovelas. (. . .) Benshimol llegó

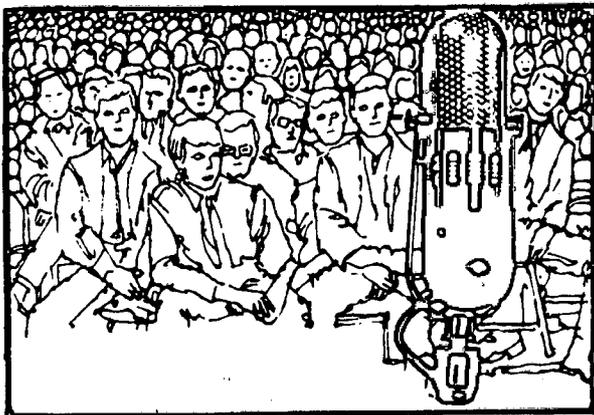
con su voz a millares de hogares con sus radio-novelas que él mismo producía, dirigía y actuaba. En este campo fue igualmente una institución: forjó a los mejores actores radiales y sería imposible hablar de la época de oro de la radio venezolana sin mencionar su nombre". (6)

¿Una muerte anunciada?

Efectivamente, la radionovela sufrió una especie de estancamiento. Se enquistó. No se planteó nuevas exigencias. No modificó sus temas. No transformó su técnica. La radionovela sólo ha cumplido con una de las funciones de la radio: entretener. Pero en modo alguno ha contribuido a divulgar, informar y educar durante una etapa muy significativa de su existencia en el medio radial. En la práctica, resulta casi imposible establecer diferencias entre la radionovela que acapara la programación radial desde la década de los años cincuenta hasta hoy. En este sentido, hay una opinión bastante generalizada y es que de alguna manera la aparición de la televisión en definitiva, frustró cualquier modificación que se hubiera intentado para mejorarla. El público de la radionovela no se ha manifestado en su contra y esto la ha mantenido invariable en la programación radial, al contrario de la telenovela que en algún momento, la comunidad ha levantado su voz de protesta pidiendo una mejor calidad para la televisión y para las telenovelas.

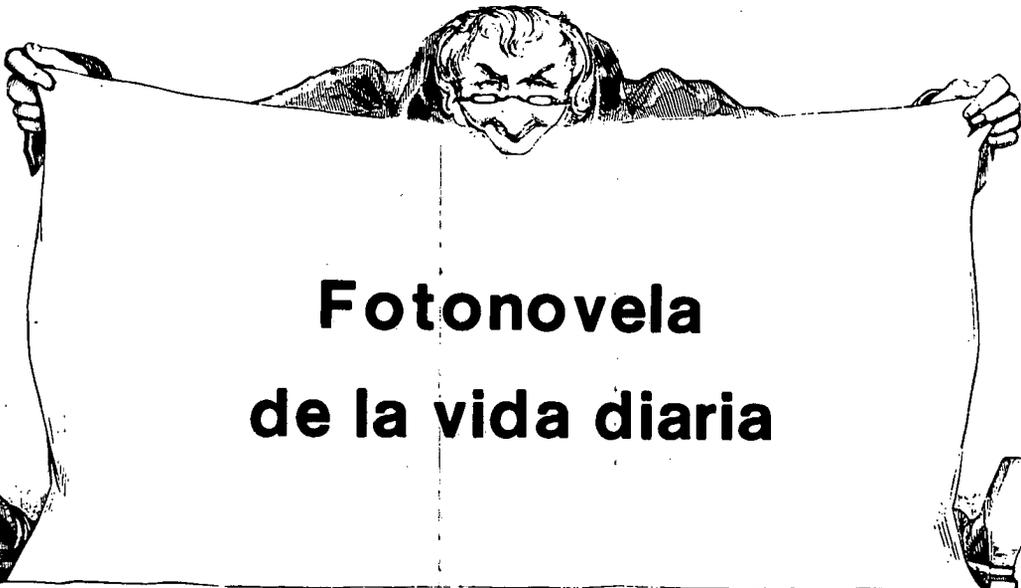
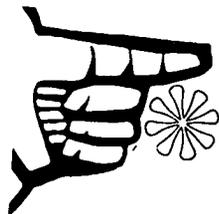
Esto ha contribuido a que la totalidad de las radioemisoras del país, sacaran la radionovela de su programación, aunque como negocio siga siendo rentable y así lo demuestra **Rumbos**, única emisora que actualmente transmite un bloque de radionovelas diario. Se desprenden dos cosas: en primer lugar, que a cierto público le sigue gustando la radionovela y, en segundo lugar, que sigue siendo un negocio rentable. Entonces, si esto es así, por qué no hacer una radionovela de mayor factura. En el país existe elenco artístico y talento literario suficiente para garantizar una radionovela actualizada, más ligada a nuestra realidad. La empresa radial está en condiciones económicas, por la vía de la venta de espacio y la publicidad, de remunerar adecuadamente a un personal capacitado y calificado para producir este tipo de programas.

No estamos anunciando la muerte del género, proponemos que sus contenidos y argumentos se actualicen; que deje de ser un programa donde prive lo cursi, lo sensibilero y lo pedestre; que deje de ser un programa cargado de estereotipos, de exageraciones, de tragedias y amores que nadie vive; que de deje de ser sólo una historia de amor y dolor sacada de la vida misma. En definitiva que no sea solamente una obra escrita con pasión y sacrificio. □



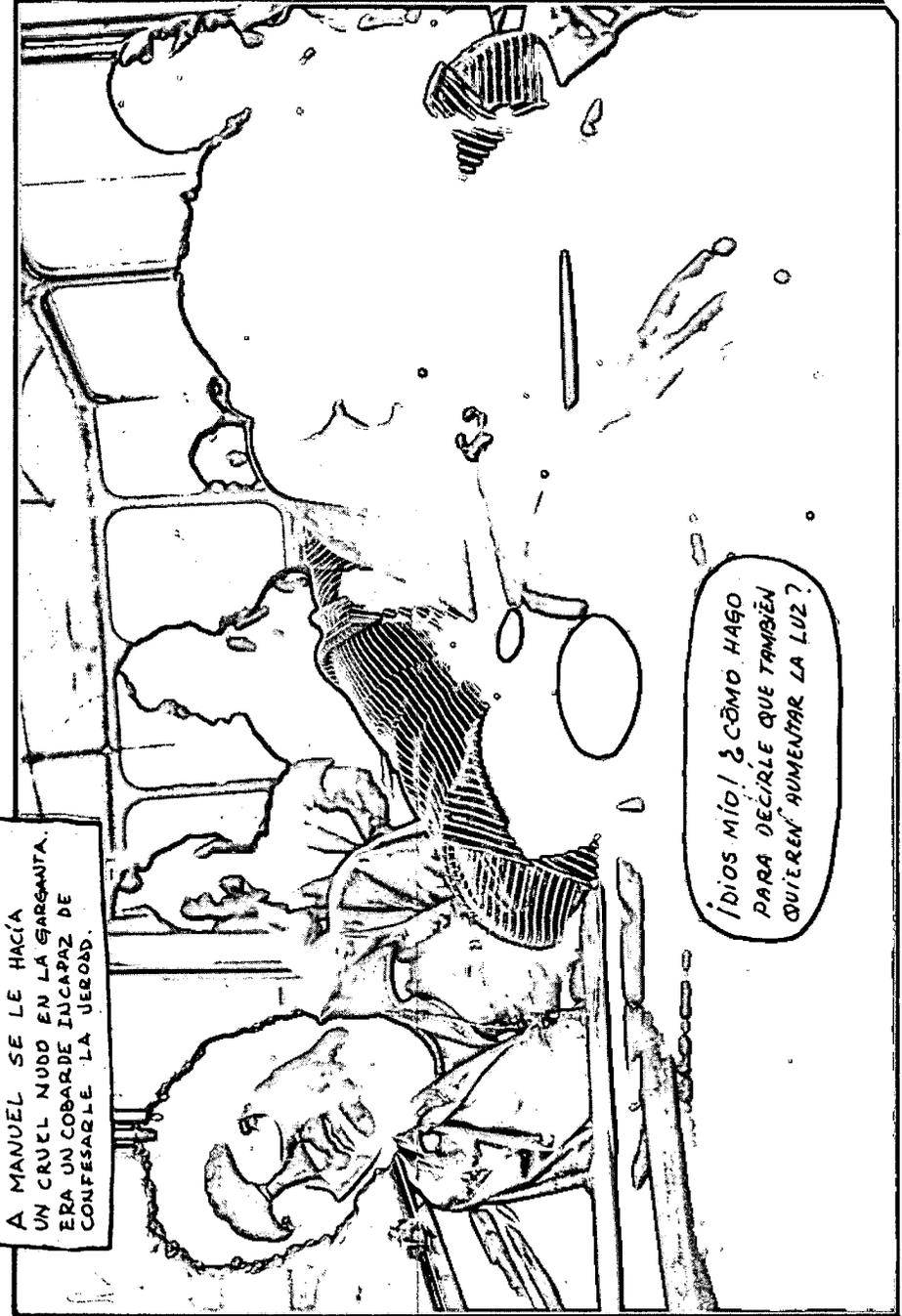
NOTAS

- (1) ININCO; *Características del sistema de radiodifusión sonora en Venezuela: perfil organizador. Elementos de estructuración económica y contenidos de programación. Contrato UNESCO-ININCO, Ref. 284079, Pág. VIII de la sinopsis histórica.*
- (2) Cortina, Alfredo; *Breve historia de la radio en Venezuela, Cuadernos de Difusión, Serie en Venezuela, No. 3, Editado por la Dirección General de Cultura de la Gobernación del DF y Fundarte, Caracas, 1978. p. 15.*
- (3) "Félix B. Cagnet vivió entre novelas y música", *El Diario de Caracas*, artículo de Lil Rodríguez S., Caracas, 25-05-83, p. 26.
- (4) Cortina, Alfredo, *Idem*, pp. 13 y 24.
- (5) López, Oscar Luis; *La Radio en Cuba, Op. Cit.*, pp. 508-509.
- (6) "Enrique Benshimol deja escuela en la actuación venezolana"; *El Nacional, Página de Arte, Caracas, 07-04-83.*



Fotonovela de la vida diaria





A MANUEL SE LE HACÍA
UN CRUEL MUDD EN LA GARGANTA.
ERA UN COBARDE INCAPAZ DE
CONFESARLE LA VERDAD.

¡DIOS MIO! ¿CÓMO HAÇO
PARA DECIRLE QUE TAMBIÉN
QUIEREN AUMENTAR LA LUZ?

MIENTRAS TANTO, SEGUIA
ALIMENTANDO A SU HIJO
CON LACTOVI SOY



ESA LECHE NO
AGUANTA UNA
MERENGADA.



AL OTRO LADO DE LA CIUDAD
SU PATRÓN, DON ADÁN, AL IGUAL
QUE ARMENTEROS SÓLO MIRABA
Y CALLABA.



PERO MANUEL YA NO PODÍA MÁS.
SALIÓ POR EL BALCÓN Y COMENZÓ
A CAMINAR CUAL HOMBRE ARABIA
POR LA FACHADA DEL EDIFICIO, MIENTRAS
TRAS GRITABA ...

¡ APÚNTENLE
A LA
CESTA !



LAS SOLUCIONES DEL GOBIERNO
LO TENÍAN UN TANTO "CONFUNDIRDO".

Y AÍ PASÓ A SER HÉROE
DEL PACTO SOCIAL

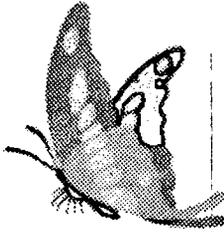
BUENO ES
SACRIFICARSE...
... ¡PERO NO HAY
QUE EXAGERAR!



O.H.

El serial:

una suave brisa sopló sobre el tejado de carmesí y pétalos



SEBASTIAN DE LA NUEZ

CAPITULO PRIMERO: TE AMARE ETERNAMENTE

Julio posó su velluda mano sobre el esbelto hombro de Dora, la miró de hito en hito, como si fuera la última vez que la mirara, y en su voz entrecortada se adivinó la angustia que hacía presa en su corazón de hombre recio: "Dora . . .", musitó. Y sus ojos celestes tornáronse sombríos, como si un pájaro negro se hubiera atravesado en su semblante.

Dora lo comprendió todo en ese instante preciso, y nunca más olvidaría aquel momento de ternura y patetismo. Lo comprendió todo: por qué él la había rechazado aquella noche en que ella se le insinuó durante la fiesta de cumpleaños de María Haydee. ¡Oh, qué momento feliz había sido aquel! Cuando la más pura inocencia apenas dejaba una rendija abierta a la pasión que se le revolvía en el alma.

Dora comprendió el motivo de aquel rechazo por parte de Julio, cuando ella había estado segura de que él la amaba con el mismo frenesí que ella le profesaba.

Las palabras sobraban. Eran hermanos de una misma madre y de un distinto padre. Por sus venas corría la misma sangre. Y por ello, sus amores estaban condenados. El dedo acusador de la sociedad los señalaba como la espada de Damocles. A ellos les estaba vedado el reino de la felicidad. Un paso en falso, y serían confinados eternamente al infierno más horrendo.

Dora comprendió también por qué su madre había tratado de apartarla siempre del camino de Julio. Aquel hijo natural que nunca había reconocido, que a los pocos meses de nacido fue encarcelado en un orfanato para ocultar el oprobio de una familia de gran alcurnia, había alcanzado, por su propio esfuerzo, un lugar en la vida, conquistando por sus propios méritos el noble corazón de aquella mujercita que lejos estaba de discernir los negros nubarrones que se cernían sobre su cabecita rubia.

“Oh, Dora . . .”, volvió a musitar él conteniendo su emoción. Ella levantó sus ojos dorados y le bebió los labios, la nariz, las cejas con su mirada. “Julio”, gimió, “sé que lo nuestro no puede ser, adivino en tus ojos lo que ocultan tus labios. La harpía de tu madrastra te lo ha contado todo, sólo por el placer de verte sufrir aun más de lo que ya has sufrido . . . no, no . . . no digas nada. Sé que yo también he sufrido, pero eso es lo de menos. Lo que importa eres tú, mi amor. Ahora entiendo por qué te llamó el otro día para encontrarse contigo en un lugar secreto . . . mientras distraía mi atención regalándome una entrada para asistir a la vespertina de Indiana Jones . . . debí adivinarlo entonces . . . tu triste mirada de aquella noche cuando nos encontramos, como siempre, bajo el peral de la esquina . . . la sonrisa de esa mujer, tu madrastra, mi madrastra, porque ni siquiera merece llamarse madre a una bruja que te abandonó a tu destino cuando apenas contabas meses de edad . . . sí, sí, yo lo sé también. He atado cabos y ahora lo entiendo todo. Tu verdadero padre, Juan Crisóstomo de la Cerda, fue vilmente engañado por nuestra madrastra. Le dijo que tú habías muerto al atragantarte con el chupón . . . y mi verdadero padre ¡oh mi verdadero padre! fue su hermano, Pío de la Cerda, encarcelado de por vida cuando nuestra madrastra lo acusó de haber asesinado a tu padre . . . sí, sí, es mejor que conozcas toda la verdad de una vez . . . tu padre murió . . . de tristeza al conocer de tu supuesta muerte. Porque tu padre era un santo, Julio, un verdadero mártir . . .

—No, no —Julio le dio la espalda a Dora, visiblemente compungido—. Yo no puedo creer eso de mi madre. Una madre es el ser supremo encarnado en la tierra. Es quien da la vida, es el germen de nuestra existencia. No es posible que esa santa persona sea un ser vil y despreciable.

—Sí es posible, mi amor, sí es posible. Ella te contó sólo la mitad de la verdad, lo que le interesaba para separarnos . . .

. . . ñita, vea y compare. Con el chaka chaka de Ariel su ropa queda blanquita ¿Haría usted un comercial para un producto? Si es ACE sí, ¿verdad? El pantalón más percutido por su hijo que se arrastra por la tierra queda limpiecito . . . y aunque Ariel no convierte su tobo en una lavadora, con sólo dos tazas de jabón le lava el doble de ropa que el de la competencia. ‘Mujer’, líberate con Brisol, que corta la grasa en cinco segundos.

— 0 —

CAPITULO SEGUNDO: ROSAS ROJAS PARA UNA MADRE ENCARCELADA

—No, yo no te voy a conceder que la novela por entregas es un género literario como otro cualquiera. Es más que un género, forma parte de la vida misma.

—La gente siempre ha sentido la necesidad de identificarse con los personajes mitológicos. Ahí tienes a Martín Valiente, en la misma categoría que Superman o Batman . . .

—Hay diferencias. Fíjate que lo que caracteriza la personalidad de los protagonistas de las telenovelas es lo plano, lo simple, lo lineal. Y los personajes suelen ser aparentemente seres huma-

nos como cualquiera: cachifas, viudas, nombres de bien, la bruja . . . no hay necesidad de ser héroe, no al menos en el sentido de Superman. No hay necesidad de hazañas a gran escala.

—Sí las hay, permíteme contradecirte. No porque vuelen o metan en cintura a un superpílo, al villano invitado, sino porque el desarrollo dramático propio de la novela-folletón, sea radio, literatura, foto-diálogo o telenovela o lo que sea, no se concibe sino en superhéroes morales y supervillanos que son precisamente y esencialmente los protagonistas de uno y otro género: la novela/folletón y el comic.

El hombre y la mujer conversaban animadamente mientras tomaban champán en copas de coñac. La sala del moderno apartamento estaba decorada totalmente en blanco, con motivos verdes en algún que otro rincón. Un televisor Hitachi de 23 pulgadas, a color y con control remoto, reposaba ajeno a la conversación sobre un mueble de caoba laqueado.

El hombre, de unos cuarenta años, espigado y sereno. La mujer, de 28 años aunque aparentaba más. Sobre los cojines del sofá, varios libros de autores venezolanos: Colomina, Santoro, Pasquali. Y una revista Cosmopolitan abierta en su página de recetas.

—Yo creo —decía Dora— que la cotidianidad, ese devenir que es un continuum entre capítulo y capítulo, es lo que asemeja la novela por entregas a la vida real. Hay una coincidencia más de forma que de fondo. El atractivo reside en que al otro día, o en la siguiente entrega, la cosa va a continuar, los acontecimientos seguirán su curso uno tras otro, sin flashbacks, sin flashforwards, sin ningún tipo de recurso propio del cine . . .

—Sin surrealismo, sin indagación psicológica, sin tratamiento visual . . . sin nada. Por eso es que yo digo que los superhéroes alcanzan la categoría de mito, ya sea por la imaginación que despliegan, por la fantasía, porque son personajes que provocan la emulación . . . no así los personajes de novela/folletón, demasiado cercanos, demasiado tontos a veces, y sin embargo demasiado esquemáticos.

—No menos que los personajes del comic. Y yo creo que los de la novela por entrega sí alcanzan la categoría de mito. Lucesita, La Señorita Elena, Albertico Limonta . . . pero la categoría que alcanzan es la de heroicidad moral, también digna de emulación y tan fantasiosa o estúpida —según se mire— como la heroicidad física.

Julio se levantó y dio unos largos pasos por la habitación. Corrió las cortinas de seda para evitar el sol de la mediatarde. Volvió a la poltrona de tela beige y se acomodó.

—Interesante consideración. Lo cursi, lo ridículo, lo banal, la explotación de los bajos instintos. La ideología que subyace en todo eso.

—Sí, pero ¿no son consideraciones demasiado esquemáticas? Un género que ha capturado la atención de tantos millones de seres no puede ser tan malo.

—Eso es como el cuento de las moscas: mil millones de moscas no pueden equivocarse, coma caca. Yo creo que lo que hay es una estandarización de la mediocridad. Dentro de esta modalidad, dentro de estas leyes que se rigen por normas de control de no calidad, quien gana es el peor. Por eso no podían durar esos casos aislados como *La señora de Cárdenas* o *La hija de Juana Crespo*. Éran la excepción a la regla.

Dora se acercó a Julio. Se sentó sobre el brazo de su poltrona y comentó:

—Imagino que hay un cierto paralelismo entre el género de la novela por entregas, del folletón a lo Corín Tellado y el género pornográfico. Ambos apelan a instintos primarios.

—¿Y qué pasaría si se combinaran los dos géneros?

—Yo no veo eso tan distante. De hecho, *LEONELA* es una telenovela cuasi pornográfica.

—Sea como sea, no se trata de un género de la exclusividad de Latinoamérica. Recuerda nada más las soap operas norteamericanas. Y del video se ha pasado a la película de 16 milímetros.

Ahí tienes DINASTIA, DALLAS, FLAMINGO ROAD y algunas mini series de mejor factura programadas bajo el pomposo nombre de best sellers.

—Acuérdate por ejemplo de *La caldera del diablo* y de cómo allí hubo un ejemplo de la interacción entre la realidad y la ficción: Mia Farrow se dedicó al cine y rescindió su contrato con la TV, de modo que en la ficción tuvo que abandonar su hogar para siempre. Y se han dado casos de mujeres que quedan embarazadas en la vida real y por consiguiente les debe suceder lo mismo en la novela, cambiando el curso del guión y de la trama.

—Eso sucede sobre todo en las novelas de largo aliento. Aquí, como se ha impuesto una limitación en cuanto al número de capítulos, se da menos este tipo de casos.

Julio tomó a Dora en sus brazos, la miró parpadeando los ojos y dijo:

—Oh, mi amorrr . . .

Y ambos se fundieron en un sólo abrazo mientras rodaban por el suelo.



CAPITULO TERCERO: DILE A TU NUEVO QUERER

Esther, probablemente la mujer más sedienta de amor de la tierra entera, había quedado viuda a los treinta años, cuando su marido se enteró de que el hijo de ambos, Andrés —de apenas tres meses de nacido— había fallecido a su vez al atragantarse con un chupón.

Pero Andrés no se llamaba realmente así, sino Julio. Y era hijo en realidad de Carmen Teresa, la mujer esquizofrénica del hermano de su marido, Pío de la Cerda. La buena señora había decidido, por su generoso corazón, adoptar secretamente al pequeño bebé para librarlo de su madre loca, quien lo torturaba continuamente pasándole el tetero por los labios sin que contuviese —el tetero— ni un decilitro de leche. Incluso, una vez, llegó a ponerle Campari en el tetero, que el niño bebió mientras chillaba frenéticamente. Aunque al final se relamía de gusto.

Por eso fue que Esther, de acuerdo con su marido y su cuñado, se robó el niño y lo adoptó, prodigándole los más tiernos cuidados. Pero el niño, desdichadamente, murió, y la pobre mujer, al ver a su marido muerto por el niño que tanto amaba, decidió para evitar otra desgracia, ocultarle la noticia al verdadero padre de la criatura, el hermano.

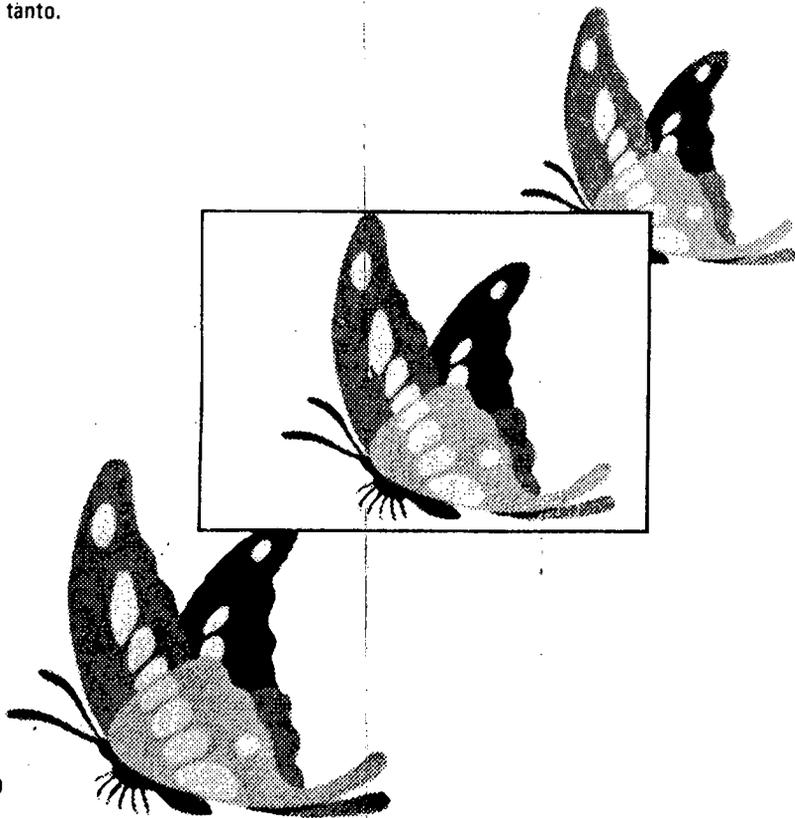
Pero Pío de la Cerda comenzó a sospechar algo cuando visitaba la casa de su hermano y no hallaba ni a su hijo ni a su hermano. Y la loca, Carmen Teresa, se dio cuenta de la turbación de su marido y comenzó a sospechar no que su hijo se había perdido en un juego de béisbol, como le habían dicho, sino que se lo habían robado los familiares de su esposo. Para evitar que su pobre cuñado siguiera padeciendo el martirio de vivir con aquella loca, y para evitar, igualmente, que se enterase de la horrenda noticia, Esther acusó a su cuñado de asesinato en la persona de su marido. Pío de la Cerca, al no entender lo que sucedía, no pudo defenderse y se declaró inmediatamente culpable. Ha permanecido 25 años en la cárcel.

Mientras tanto, Carmen Teresa, cada vez más esquizoide, se robó el niño de su primo, que se llamaba Juan; falsificando unos papeles se hizo pasar por Esther y dejó al niño en un orfanato. Luego, se encargó de correr el rumor de que el niño era de Esther, pero natural, y que para ocultar el oprobio lo había confinado al orfanato. En realidad, en su locura ella sí creía que aquel era su verdadero hijo. Esta mujer se halla actualmente internada en un manicomio.

Esta es la verdadera y triste historia. Dora, la única hija de Esther, creció sumida en los dimes y diretes inventados por aquella loca, Carmen Teresa, y alimentando un odio cruel hacia su madre.

—Ahora que sabes la verdadera historia, Julio —le dijo Ben Salesman al muchacho—, supongo que irás en busca de tu adorada, y luego a casarte.

—Sí, claro que lo haré —dijo Julio. Pero antes he de reivindicar a los ojos de Dora el comportamiento de mártir que siempre ha tenido su madre, esa pobre y desdichada mujer que ha sufrido tanto.



CAPITULO CUARTO: LABIOS DE FUEGO

La utilización de la mujer. Siempre se ha dicho que la mujer en forma de madre/mártir, la protagonista que asciende socialmente gracias a que se casa con un hombre/bello/con billete; o la harpía que siempre se atraviesa en el camino entre la mujer y su objetivo a cazar —y a casar—, son estereotipos que tienden a reafirmar el papel de la mujer en este tipo de sociedad, su relación de dependencia con respecto al hombre y en fin, sus posibilidades para resolverlo todo con “astucia”, con su férrea voluntad moralista —más que moral— para sobreponerse a los siempre trágicos designios del destino. Fuerzas telúricas, ocultas, casi demoníacas, se confabulan para impedir que ella —digamos la protagonista— alcance su fin último: casarse.

La mujer es simplificada, minusvalorada, desdibujada; pero no menos que el hombre. El hombre, sea galán o personaje secundario, es víctima —tanto como la mujer— del cliché.

Lo que ocurre es que, tradicionalmente, ha sido la mujer la gran oyente de radionovelas y gran lectora del folletón. Por eso se asocia la novela por entregas o serial a la manipulación del concepto de mujer y de su rol en esta sociedad. Pero un falso valor manejado dentro de una novela, afecta todos los resortes de la misma y contamina el papel de los demás protagonistas.

Además, no se puede olvidar que la incorporación de la mujer en los aparatos de producción de la sociedad, sea del signo que sea, ha significado una merma en el potencial público consumidor femenino dentro del género que nos ocupa. Ahora son los jóvenes de ambos sexos, más los taxistas y “ruleteros” en general, quienes consumen el folletón y la radionovela, respectivamente. No olvidemos que grupos como **MENUDO** han incursionado en el mercado de la FOTONVELA —sea o no por entregas— aprovechando su popularidad a otros niveles y a sabiendas que, de esa forma, penetrarían aun más en las capas socioeconómicas media y baja.

Por otra parte, las telenovelas en horario estelar de nueve de la noche, han puesto su grano de arena en esta incorporación del **hombre** como público consumidor del género. Ya no es Libertad Lamarque ni Sara García el eje de la novela; ni siquiera una Lupita Ferrer con cara de monja recatada pero coquetona; ahora el eje es Alba Roversi, Hilda Carrero, Tatiana Capote, María Conchita Alonso, Mayra Alejandra: no tienen aspecto de madres sufrientes sino de amantes. Una fuerte carga erótica se agrega, robándole espacio a la sensiblería edulcorada y abriéndoselo a la libido, y estas nuevas divas del **culebrón business** constituyen la nueva estética. No son ya las matronas de tez blanca y pelo negro que popularizó el cine mexicano de los cuarenta y cincuenta (del cual se nutrió en buena medida el género del serial en sus diversas modalidades), sino hembras de piel morena curtida por el sol, algunas de ellas rubias como dictan los patrones de Hollywood, desvueltas y “naturales” en su trato con el prójimo; usan un lenguaje “calé” pero sin groserías, claro está. En la monstruosa televisión venezolana es tabú la palabra **aborto** pero los violadores terminan casándose con sus víctimas. Los nuevos tiempos se amoldan a las telenovelas, en lugar de que las telenovelas se amolden a los nuevos tiempos.

Habría tanto qué decir sobre la novela por entregas.

— 0 —

• CAPITULO CUATRO Y MEDIO: TE ODIOS, TE ODIOS Y TE ODIOS

Las influencias históricas son múltiples; se puede decir, para simplificar, que la radio tomó primero la obra teatral como tal y trató de reproducirla sin agregarle ni quitarle nada. Fracásó. Advino entonces el radio drama, que comenzó a tomar en cuenta las características inherentes

al medio. Pero la degeneración de los principios impuestos por el radio drama dieron lugar a los seriales. Su popularidad no fue casual, sino producto de las circunstancias. Cito: "La Segunda Guerra Mundial había marcado la línea divisoria entre el antes y el después de la historia del siglo XX, la temática del serial, similar a la del folletín, con claras distinciones sociales entre pobres y ricos, proporcionaba al radioyente azotado por las secuelas del hambre, de la falta de trabajo, la posibilidad de soñar con un mundo maravilloso en los que los dueños de emporios industriales fabulosos podían enamorarse de desheredados de la fortuna. Los folletines melodramáticos contenían una serie estereotipada de personajes y situaciones comunes, pero la identificación primaria del oyente con los protagonistas era inevitable, y eso constituía la razón de su éxito" (1).

Salvando las distancias, en similares condiciones ha vivido la clase marginal venezolana precisamente durante estos 26 años de democracia, cuando tanto éxito han alcanzado las novelas por capítulos en sus diversas manifestaciones.

Cambian los escenarios, cambian incluso las concepciones sobre la libertad, el sexo y el amor libre. Sin embargo, algunos hilos continúan igual. Incluso Corín Tellado, la propia reina de la culebra universal, ha evolucionado de alguna manera con los nuevos tiempos. Cuando un periodista de CAMBIO 16 le preguntó cómo educa a sus hijos, ella respondió:

"Con mucha libertad. Les dejo vivir su vida: tienen derecho a ella. Ahora mismo ha venido Txomin a decirme que quiere irse a Tenerife, donde tiene una novia, y le he dicho que me parece muy bien, que vaya y se pase unos días allá.

Nunca he sido represiva para con los demás, más bien he sido represiva para conmigo misma porque me educaron de otra manera. Yo he procurado que mis hijos fueran libres, sólo con unos límites que ellos supieran que era difícil traspasarlos. Todo eso está reflejado en mis libros, ya no digo sólo mis novelas, en los que se advierte mi evolución: soy una mujer incapaz de estancarme. Y me gusta mucho más esta época que las anteriores, porque ahora soy mucho más libre"

Esta mujer, que pare dos novelas por semana —lleva escritas unas tres mil quinientas— está definitivamente en contra de la legalización del aborto y no cree en el amor eterno, ni en príncipes azules ni en "contigo pan y cebolla" "Como primera medida ya no lo pongo yo en mis novelas".

Las discusiones en torno a la novela/serial, y específicamente en torno a la telenovela —por ser actualmente la de mayor proyección y penetración— continuarán eternamente, es decir, tanto como perviva este género en su concepción más grotesca. Y así como al árbol debemos solicitar amor, a Raúl Amundaray, Delia Fiallo, Sara García, Marcial Lafuente Estefanía (a quien también se le puede incluir dentro del género), Libertad Lamarque, Corín Tellado, Peggy Walker, Manolo Coego y tantos otros, de este lado del océano o del lado de allá, debemos la gran deuda de la lágrima enjugada con disimulo.

Hispanoamérica se reivindica como unidad dentro del criterio del **churro**: no en balde existieron las salas de cine Principal, México y España . . . España, México, Argentina: tres polos del **churro** que afirman una identidad común, lejos de la **soap opera** y cualquier zarandaja de similar tenor.

Pues, al fin y al cabo, el parentesco con el cine es obvio, es el modelo mexicano del melodrama populachero y mercantilista: "En el principio fue la prostituta. Después vino la madre. Desde entonces, el melodrama fílmico a la mexicana ha oscilado entre esos dos polos. Por un lado, el placer (es decir, el pecado), y por el otro, la abnegación (es decir, la virtud)". (3).

Tal, el concepto inicial que alimentó la radionovela y luego la telenovela, y que siempre ha

alimentado el folletón.

Como dijo aquel célebre filósofo al enterarse de que la invasión de su comarca era inevitable por Atila, rey de los Hunos: "Yo me quedo con La mujer sin rostro".

CAPITULO X: CARTA DE UNA CACHIFA QUE TRABAJA EN CARACAS Y QUE LE ESCRIBE CON ERRORES DE ORTOGRAFIA, COMO ES NATURAL, A SU PRIMA QUE SE QUEDO EN LA GRITA ARREANDO MULAS



Querida prima: no sabe usted loques la ciudad. Un día la boy a buscar allá en el páramo para que usted se venga y vea lo bonito quees esto. Hay edificio por todas partes así de grandes. Y la televisión se ven todos los canales y a colores, o sabe usted lo bien que la estoi pasando cuando sigo la novela de la noche pues la señora me dejó un aparato en blanco y negro en mi habitación entonces me cierro bien y sigo con mucha atención la novela te amaré eternamente y entonces no sé si es la misma que usted ve pero en esta la mujer se llama Dora y el tipo Julio y es de lo más buen mozo hubo un lío porque creían que eran hermano pero resulta que el cura del pueblo que se llama Ben les aclaró todo lo que habían ocultao durante 25 años y dígame eso, pobrecitos, ambos los dos no eran sino primo lejanos y entonces rescataron y se volvieron buenos con la mamá de ella que creían quera la culpable de tod y resulta que va esta señora y se queda paralítica cuando supo que los otros sabían en el problema que se había metido por culpa de aquella loca que les hizo a todos la vida imposible. Ay, a mí me dió un sentimiento. Ahora quedaron la noche antes quiban por donde tienen encarrao el tía della, el cuñao de la mamá, quelpobre está encerraó todo el tiempo. Bueno prima en la proxima te sigo contando, saludo a Ernestina, al Guaro y Rosario de la Concepción. Un abrazo de tu prima Rosa.

NOTAS.

- 1) **BURRIEL, José María.** *El reto de las ondas / Ochenta años de radiodifusión.* Salvat Editores, 1982. Temas Clave. Pg. 41.
- 2) **CAMBIO 16.** 7 de febrero de 1983. Número 584. Entrevista a Corín Tellado: "Cronista del amor". Pg. 98.
- 3) **OTRO CINE.** Revista del Fondo de Cultura Económica. Número 5. Ensayo. Título: "Un largo viaje del churro a la fotonovela". Autor: Francisco Sánchez. Pg. 6.



COMUNICAÇÃO & SOCIEDADE

Revista semestral de estudos de comunicação, editada pela Comissão de Pós-Graduação em Comunicação Social do Instituto Metodista de Ensino Superior. Publica trabalhos científicos voltados para a problemática da comunicação social.

Pedidos:

- Instituto Metodista de Ensino Superior
CAVE – Centro Audio-Visual Evangélico
Caixa Postal 5002
09720 – São Bernardo do Campo, – SP – Brasil
- Imprensa Metodista
Av. Senador Vergueiro,
1301
09700 – São Bernardo do Campo – SP – Brasil

El Cine latinoamericano en crisis



MANUEL ALCALA

El cine de expresión hispano-lusa realizado a lo largo y ancho del continente americano está padeciendo actualmente la crisis tal vez más aguda de su historia. No es sólo que los factores perturbadores de la marcha del "séptimo arte" en todo el mundo adquieran en Latinoamérica una peculiar peligrosidad. Es que, además, aparecen allí nuevos trastornos específicos. El conjunto de todos, acumulado ya desde hace bastantes años, se ha transformado en un lastre difícilmente soportable. Si no la existencia, al menos la identidad del cine latinoamericano se encuentra gravemente comprometida.

Este diagnóstico tal vez podrá ser considerado por algún sector de la crítica como excesivamente pesimista. Sin embargo, vamos a exponer los síntomas que nos han llevado a formularlo desde tan lejana perspectiva geográfica. Y el primero es precisamente la necesidad de lejanía para conseguir un panorama mínimamente fiable. Hoy día resulta prácticamente imposible desde cualquier república latinoamericana intentar una perspectiva generalizada de la situación cinematográfica global. La intercomunicación informativa es muy deficiente. Lo mismo se diga de la distribución internacional (1).

El único esfuerzo de esta índole, que conocemos, con ciertas garantías de continuidad es el Festival internacional del nuevo cine latinoamericano de La Habana (Cuba). Allí se celebró su quinta edición del 9 al 18 de diciembre de 1983. En él se han exhibido una treintena de largometrajes de ficción y un buen número de cortos, procedentes de unos diez países, de entre la isla y el continente.

Estas laudables iniciativas, con todo, se ven limitadas por los rígidos controles de acceso a la isla, provenientes no sólo del relativo aislamiento del mismo régimen cubano, sino además por las dificultades económicas que padece, para no hablar de su exagerada polarización política.

Nuestra perspectiva, también limitada, nos parece en todo caso más completa. Las fuentes informativas que utilizamos son no sólo los festivales internacionales genéricos de primera categoría, que se celebran regularmente en Europa (Berlín, Cannes, Moscú, Karlovy Vary y Venecia), sino además los específicos, dedicados exclusivamente a este tipo de cine. Nos referimos al **festival de Biarritz** (Francia), que acaba también de celebrar su quinta edición del 20 al 25 del pasado septiembre y, sobre todo, al ya veterano **festival de cine iberoamericano de Huelva** (2). Este último, hoy por hoy el acontecimiento cinematográfico más importante de España, tuvo lugar en la capital andaluza del 1 al 8 de diciembre pasado con una excelente novena edición. En ella se dieron cita un buen grupo de críticos españoles y latinoamericanos para celebrar unas **Conversaciones sobre medios de comunicación y cine**. El conjunto de todos estos acontecimientos ofrece, a nuestro juicio, un panorama bastante completo, que utilizamos, también a lo largo de nuestras reflexiones.

FACTORES GENERICO DE LA CRISIS LOCAL

Como es sabido, el cine mundial en sus diferentes aspectos (artísticos, comerciales e industriales) se ha visto profundamente sacudido, primeramente por la aparición de la televisión y luego por la segunda generación de medios electrónicos, como el "video" y la televisión por cable. A esto se añade últimamente la difusión, ya inminente, de la televisión vía satélite.

En Latinoamérica estos factores presentan una especial peligrosidad para la creación autóctona. A la fuerte invasión colonizadora del cine convencional norteamericano, que acapara la mayoría de las pantallas al sur de sus fronteras, se ha añadido una nueva marca de seriales televisivos también de origen "yankee", que ha desbordado totalmente los programas de la pequeña pantalla.

El programa no es sólo cuantitativo. Debido a fallos de organización interna, a la carencia de una eficaz política de protección de la producción nacional, a falta de adecuadas redes de distribución propia e internacional, la penetración de los productos norteamericanos resulta absolutamente imparable. Basta ojear algunas de las pocas revistas de información latinoamericanas para advertir la enorme diferencia de frecuentación que, en un clima de constante descenso general de espectadores, presentan las cintas norteamericanas respecto a las de origen autóctono.

El cambio cualitativo que se ha producido a lo largo de los últimos años, especialmente a partir de la crisis económica mundial, es que los pocos creadores nacionales están asimilando rápidamente el estilo narrativo norteamericano, concretamente el peculiar de los seriales televisivos. La inspiración indígena en franca decadencia y esto puede, a medio o largo plazo, representar una erosión gravísima de las culturas locales.

Es cierto que todavía no es masiva la difusión de magnetoscopios, aunque en países como Venezuela (1,7% de la población) y Colombia (0,7%) comienza lentamente el despegue. Sin embargo, de imponerse la TV "vía satélite", el peligro sería mucho mayor. Bastará que amaine la crisis económica.

Los esfuerzos realizados por algunos Gobiernos en favor del cine nacional han resultado poco efectivos. Así, por ejemplo, en Colombia con la empresa estatal "Focine", en Venezuela con el "Fondo de fomento cinematográfico", asociación civil financiada parcialmente por el Estado y en México, donde el nepotismo de la anterior Administración ha llevado a las empresas estatales a una situación de "desastre nacional". Brasil es posiblemente el país que a través de "Embrafilm" ha defendido mejor la producción autóctona. El resultado de todo esto ha sido una disminución drástica de las respectivas producciones nacionales, especialmente en el último año. Argentina, hasta hace poco verdadera potencia cinematográfica, no ha superado en 1983 la docena de largometrajes. Brasil ha descendido a los setenta y México, donde el cine sigue contando con bastante audiencia popular, no ha llegado a las cincuenta cintas en el pasado año. Por otra parte, tampoco han reanimado el panorama nacional las coproducciones internacionales, especialmente con USA, Francia, Italia, URSS y España, favorecidas por el desfonde de las monedas locales, ni la creación de productoras independientes.

A esto hay que añadir que gran parte de esas reducidas producciones está centrada en películas de bajísima calidad artística. Nos referimos a las "porno-chanchadas" brasileñas de carácter

erótico, o a los "culebrones o chorizos" mexicanas de tipo melodramático, no rara vez empapadas de lenguaje soez. La distribución interna de esa minoría de películas de calidad es, por otra parte, tan deficiente, que no consiguen amortizar los presupuestos cada vez más elevados de unos productores idealistas, empeñados en competir con el coloso extranjero.

LOS FACTORES ESPECIFICOS

Este panorama auténticamente desolador se ve todavía agravado por otros elementos típicos del continente hermano. Nos referimos en algunos países a las dictaduras militares y a las censuras impuestas por sus respectivos regímenes. Así ha ocurrido, por ejemplo, en Argentina, Chile y Brasil donde ha imperado o impera todavía una exagerada intervención estatal con esenciales limitaciones de la libertad expresiva. En los dos primeros países citados, se ha producido como consecuencia de los golpes militares, un verdadero éxodo de primeras figuras que han empobrecido llamativamente la creatividad nacional. Chile, por ejemplo, que en tiempos de la "Unidad popular" contaba con una producción eufrónica de notable calidad, está actualmente rodando con gran trabajo y a pesar del interés gubernamental, dos o tres largometrajes anuales. En Argentina este fenómeno dictatorial no ha incidido tanto en la cantidad de producción, pero sí en la calidad. Actualmente, el recién instalado régimen democrático de Raúl Alfonsín parece esbozar una nueva política cinematográfica y ha creado el "Instituto nacional de cinematografía" poniendo a su frente a los realizadores Manuel Antín y Ricardo Wulicher. Con todo, es aún demasiado pronto para advertir los frutos de esta orientación liberalizadora. En Brasil las alternancias han sido diversas y últimamente se advierte mayor libertad expresiva, aunque siempre con algunas limitaciones para la dirección sociopolítica del "cinema novo". Análogas situaciones, dentro de una mínima productividad nacional, se han advertido en Bolivia y Perú.

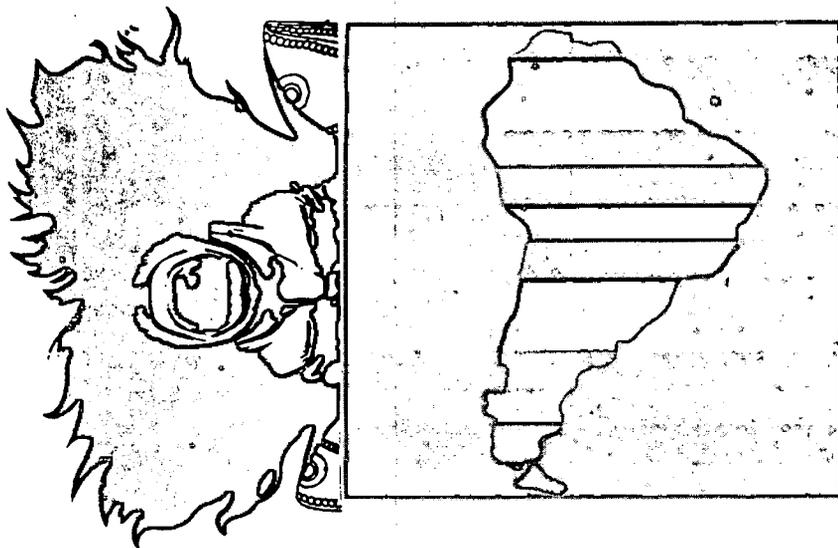
Tampoco es brillante la actual situación cinematográfica de Cuba. Situada políticamente en los antípodas de las dictaduras militares pero con una fuerte censura estatal de signo contrario, su cine, como veremos, se encuentra actualmente en franca decadencia. La producción media anual de los últimos años no ha llegado a los cinco largometrajes, a pesar de tratarse de una industria estatificada, pero que atraviesa una tremenda crisis económica.

Esta decadencia se advierte también en la evolución estilística. El cine de gran espectáculo ha desplazado inexorablemente, tanto al minoritario "cine de autor", como al típicamente "revolucionario", que fracasó totalmente en su intento de conquistar a la masa.

LAS TRAYECTORIAS ESTILISTICAS

Si aceptamos la división, ya consagrada, entre "primer cine" (comercial) "segundo" (de arte y ensayo) y "tercer cine" (revolucionario) (3), puede afirmarse que la crisis actual ha potenciado relativamente el primero, eliminado prácticamente al segundo y marginado casi totalmente al tercero.

Comencemos por este último. Su origen fué la Cuba castrista, a partir de la fundación del ICAIC (Instituto cubano del arte y la industria cinematográfica) en 1959. La estatificación de esa industria suprimió de raíz los problemas de financiación. Se hizo apuesta por la calidad, evidentemente dentro de la nueva órbita política. Los resultados a corto plazo fueron espectaculares. La década de los sesenta produjo una constelación de figuras, como S. Alvares, J.G. Espinosa, M. O. Gómez T. Gutiérrez y H. Solás. Estilísticamente se eligió un doble camino: el planfletario en el documental y el épico de la revolución soviética, en la ficción. Con todo, el didactismo excesivo y el agotamiento de la inspiración, junto con problemas internos y crisis económica, provocaron una crisis en los años setenta. Actualmente no se encuentran en el cine cubano obras importantes, si se exceptúa el documental. H. Solás se refugia en temas "retro" de estilo narcisista. Así, en *Cecilia* (1981) y *Amada* (1983). S. Alvares: se inicia en la ficción y fracasa con *Los refugiados de la cueva del muerto*, homenaje a los asaltantes del cuartel de Moncada hace exactamente treinta años. El único filme de inspiración es, tal vez, *Polvo rojo* (1982), al exaltar la fidelidad revolucionaria de un sobrestante en una mina de cobalto abandonada por los norteamericanos, tema también "retro". La vida diaria en la Cuba actual sólo aparece rara vez, como en *Retrato de Teresa* (1979) de Pastor Vega. El ICAIC, consciente de la crisis, prepara un relanzamiento espectacular con motivo de sus bodas de plata. Ya se verá.



El cine revolucionario prendió también en otras regiones del subcontinente, especialmente en el "cono sur" (4). También presentó dos estilos: uno más tradicional con temas revolucionarios; otro, de forma más revolucionaria y con finalidad subversiva. Este segundo fracasó por falta de audiencia popular. Hoy se encuentra prácticamente marginado.

El cine experimental o de autor ha sido también traumatizado por la crisis económica. Sus muestras son rarísimas en toda latinoamérica y frecuentemente ni llegan a comercializarse.

EL "PRIMER CINE"

De los tres cines, pues, el único que se defiende con dificultad es el de apetencia comercial y espectacular. Este "primer cine" no presenta actualmente, a salvo de excepciones, una fuerte personalidad. Su estilo se ha homogeneizado formalmente por influjo norteamericano. Su debilidad son los guiones. Queda la temática autóctona, llena de vitalidad, como en el Brasil.

Brasil que en los últimos años de la década de los "setenta" experimentó una fuerte crisis, se ha reanimado poco después. En 1981 sus cintas **Ellos no usan chaqué** de L. Hirszman; **Pixote** de H. Babenco y **El hombre exprimido** de J. B. de Andrade constituyeron una auténtica revelación sobre temas sindicales, barriobajeros o sociales, tratados con estilo directo y descarnado. En 1981 llamó la atención **Adelante Brasil** donde R. Farias critica la policía paralela en tiempo de dictadura. En 1983 la producción volvió a bajar, como ya dijimos. Andrade continúa su línea de denuncia en **La próxima víctima** sobre el asesinato de varias ramerías en Sao Paulo durante la campaña electoral del año anterior. N. Pereira, el creador del "cinema novo", evoca en **Memorias de la prisión** la historia de un escritor detenido durante los años treinta. Esta tendencia "retro" cobra fuerza, por ejemplo en **Parayba, mujer macho**, donde T. Yamasaki, que había triunfado con **Gaijin** (1979), narra la historia de "amor loco" entre una maestra y un político. No falta la línea folklórica, como en P. C. Sarrazini en **Bahía de todas las sambas**, homenaje a G. Rocha, y **Quilombo de las palmeras** de C. Diegues. En conjunto, pues, la cinematografía brasileña es, a nuestro juicio, la más personal y poderosa del continente.

Argentina ha recorrido últimamente un camino irregular. Su inflación galopante, acelerada por la guerra de Las Malvinas, no impidió una producción en torno a la treintena de largos. La figura de los últimos años ha sido A. Araquistáin, de formación española, con sus dos espléndidas cintas **Tiempo de revancha** (1981) y **Los últimos días de la víctima** (1982), respectivamente en la línea de crítica social y de "cine negro", ambas protagonizadas por F. Luppi, el mejor actor del momento. Este gran intérprete interviene también en **El arreglo** (1982) de F. Ayala, que

con **Plata dulce** (1981) había logrado una línea de crítica humanista y de humor. Aciertos de última hora, también en línea "retro", han sido **Espérame mucho** de J.J. Jusidy y **La república perdida** de M. Pérez, ambas ágiles recreaciones de la historia patria en tiempo difícil.

México ha sufrido los efectos devastadores de una inflación sin precedentes. Su producción ha disminuido, como ya indicamos. Gran parte de la misma se orienta al público "chicano", de cuyo cine hablaremos más tarde. En estos últimos años no ha habido grandes películas. **Eréndira** (1983) sobre un relato mágico de García Márquez tiene cierto gancho pero se debe al brasileño R. Guerra. La nueva Administración ha puesto al frente del "Instituto de cine" al veterano realizador A. Isaac, pero es todavía pronto para saber su balance. Entre otras cintas de cierto interés, recordamos **La laguna de dos tiempos**, en que E. Maldonado realiza una denuncia ecológica; **Bajo la metrala** (1982) de F. Cazal, sobre la guerrilla urbana. En ensayo de autor, **Constelaciones** de A. Juskowitz sobre textos de Sor Juana I. de la Cruz, El melodrama sigue siendo la tónica de la producción azteca, especialmente amenazada por algunos oligopolios de la TV y por la cercanía con el "coloso" del norte.

Junto a estos tres grandes países de fuerte tradición cinematográfica, los demás se encuentran todavía en situación más precaria, quizá con la excepción de **Colombia**, que se encuentra en mejor situación económica.

El cine colombiano es uno de los menos conocidos en España y uno de los más ausentes de festivales internacionales. De la línea revolucionaria fueron llamativos los documentalistas. C. Alvarez, J. Silva y Marta Rodríguez. Estos dos últimos por su cinta-denuncia **Nuestra voz de tierra** (1982) revisión "polarizada" de la historia nacional. Gran éxito internacional consiguió **Gamin** (1979) de C. Curán, conmovedor documental sobre la infancia pordiosera de Bogotá. En otra línea comercial, el triunfo fue de **El taxista millonario** (1918) de J. Delfoss. Últimamente las cintas mejores recibidas de cierta calidad son **Carne de tu carne**, donde el fecundo C. Mayolo cuenta en clave melodramática la historia de un incesto y **La virgen y el fotógrafo** de L. A. Sánchez, un relato "picante" de sentido popular. La compañía de fomento cinematográfico (Focine) intenta estabilizar la producción anual en torno a los doce largometrajes. También pretende participar, al menos con la coordinación, en el festival nacional de Cartagena de Indias.

MUESTRAS SUELTAS DE OTROS PAISES

Es imposible, por falta de espacio, recensionar detenidamente cada uno de los países latinoamericanos, a pesar de que en muchos de ellos la producción es minúscula. Quisiéramos, por tanto, ceñirnos a algunas muestras más significativas, aparecidas en los últimos tres años.

Venezuela se ha desfondado cinematográficamente, por la crisis económica y por una política desorganizada de fomento de la producción nacional. De lo más interesante del pasado trienio recordamos **Cangrejo** (1982) donde R. Chalbaud critica a la alta sociedad caraqueña en un relato suelto de crimen y droga. T. Argüelles en **La boda** (1981) reanima viejos enfrentamientos sociales en un casamiento y el matrimonio Dominique y Salvador Bonet tocan en **Tiznao** (1982) el doloroso problema de la emigración. Abunda también el género cómico pero de poca garra y estilo barriobajero.

En **Perú** el cineurgo más acreditado parece ser F. Lombardi. El éxito de 1983 su película **Maruja en el infierno**, relato alucinante de prostitución y opresión laboral, frustrado tal vez por un desenlace inverosímil. J. Reyes, por su parte consiguió interesar con **La familia Orozco**, ambiciosa historia de un siglo del país a través de una "saga" entre 1820 y 1920. De índole revolucionaria, L. Figueroa cuenta en **Fiesta de sangre** (1980) la lucha de tribus andinas por la libertad.

Ecuador carece de producciones de largos y se ha centrado en los cortos, algunos de calidad, como **Los heleros del Chimborazo** de G. Guayasamín (1980). Este año, el argentino J. Prelorán y su mujer Mabel han realizado en Quito, **Mi tía Nora**, excelente denuncia del matriarcado local a través de la historia de dos mujeres de una familia feudal.

Bolivia tuvo su figura en J. Sanjinés, puntero ideológico del "tercer cine", que se exilió a México y Ecuador. Últimamente ha realizado su grupo Ikamau, **Mi socio** en idéntica dirección crítica que sus cintas anteriores.

Otros países como **Costa Rica**, **Panamá**, **Uruguay**, **El Salvador** y **Guatemala** sólo funcionan

cinematográficamente con intermitencias. La falta de espacio no nos permite entrar en mayor pormenorización.

EL CINE DEL EXILIO Y ELCHICANO

No podemos terminar esta aproximación a la cinematografía latinoamericana sin examinar, siquiera someramente, dos de sus fenómenos más peculiares: el cine de exiliados y la cinematografía mexicanoamericana.

Ya hemos aludido al primero de ellos y a su motivación política. El fenómeno no es nuevo. Se dio en Centroeuropa con la dictadura nazi y representó un enriquecimiento de Hollywood. Una segunda oleada se produjo con motivo de la guerra civil española, esta vez con enriquecimiento de México, especialmente a través de figuras como L. Buñuel, L. Alcoriza, C. Velo y J. M. García Ascot.

La "tercera ola", si así puede llamársela, ha sido poderosa. Prescindiendo de intérpretes, más de treinta realizadores latinoamericanos se han desperdigado por todo el mundo en busca de libertad expresiva o de situación económica estable. Predominan con mucho los del "cono sur" (5).

Entre los cineargos chilenos exiliados, sobresale con mucho R. Ruiz (6) cuya creatividad y fecundidad son admirables. Entre sus últimos largometrajes realizados en Portugal o en Francia, figuran *El territorio* (1981), *El techo de la ballena* (1981)), *Las tres coronas del marinero* (1982), *La vuelta de un ratón de biblioteca* (1983), *La ciudad de los piratas* (1983) y *La presencia real* (1983). Semejante productividad va unida a una excepcional fuerza de inspiración. A. Skármeta, escritor brillante, ha pasado recientemente a la dirección, con *Si viviéramos juntos* (1982) y sobre todo *Ardiente paciencia* (1983) exaltación de P. Neruda. Reside en Berlín-Oeste. P. Guzmán realizó en México *La rosa de los vientos* (1982) exaltación revolucionaria del campesinado. M. Littín, también residente en México, realizó *Alsino y el cóndor* (1982) una visión revolucionaria a través de ojos infantiles, sólo parcialmente lograda. S. Alarcón, en la URSS, tocó el tema de los prisioneros desaparecidos en *La caída del cóndor* (1982) y Angelina Vásquez, en Finlandia, *Gracias a la vida* (1980). La lista sería interminable. Baste decir que el cine chileno vive en el exilio y ha enriquecido así a la cinematografía mundial.

Algo análogo, aunque en menor medida, podría afirmarse de los exiliados argentinos. R. Kuhn acaba de filmar en España *El Señor Galíndez* (1983), presente en la Berlinale. E. Cozarinsky, realizó en París *La guerra de un solo hombre* (1980) tremenda desmitificación de la resistencia francesa. Ya aludimos a J. Prelorán H. Ríos y A. García, Videla han elegido el camino del documental y de la docencia en México. Con la instauración reciente de la democracia, algunos creadores han regresado o piensan regresar a "casa".

Es todavía pronto para estudiar el influjo de ese cine en las diversas cinematografías nacionales, pero el hecho merece detenido análisis.

Respecto al cine "chicano" hay que decir que constituye un intento de salvar por el camino del arte, la identidad de la población mexicana emigrada a USA y amenazada en su segunda y tercera generación de desenraizamiento cultural. La *XIII Semana de cine de Autor* de Benalmádena (Málaga) dedicó a esta interesante cinematografía una retrospectiva de calidad. Por su parte, en San Antonio (Texas) se intenta con éxito alternante montar un festival regular, que agrupe la producción reciente. Las obras más interesantes del último trienio han sido, en nuestra opinión, *La balada de Gregorio Cortez* (1982) de Robert M. Young y *Zoot Suit* (El traje Zoot) (1981) de Luis Valdez. La primera es un drama de espléndida factura formal sobre hecho histórico de principios de siglo. La segunda, un musical de primera categoría, también de transfondo histórico. En ambas se subraya la discriminación a que la población blanca autóctona somete a los descendientes de inmigrantes mexicanos, a pesar de poseer ya nacionalidad norteamericana. En este cine, lógicamente, se advierte una mayor asimilación formal del estilo "yankee" pero con la intención explícita de mantener, tanto el "folklore" original como los estilos de vida, vigentes todavía en la frontera sur.

HACIA UNA EVALUACION GLOBAL

Del panorama recorrido, que es necesariamente incompleto, creemos pueden esbozarse unas valoraciones de conjunto. Ante todo, insistimos en el diagnóstico inicial de un momento de ex-

cepcional peligrosidad cultural para todo el "séptimo arte" en América Latina. El pronóstico no puede ser, desgraciadamente, positivo. La crisis no es sólo debida, como ya se ha visto, el neocolonialismo de procedencia exterior. Es también y quizá predominantemente de índole interna y radica en unas infraestructuras débiles, mal organizadas, de poca previsión histórica y, en ocasiones, minadas por corrupción administrativa, nepotismos políticos, inestabilidad social y presiones dictatoriales.

La única solución que nos parece viable y solamente a medio plazo, sería, junto a la toma de conciencia de la situación presente, un fomento de la intercomunicación, de la protección de las cinematografías nacionales y del realismo en las políticas de fomento del cine autóctono. Sólo así podrá tal vez remontarse una decadencia inequívoca y volverse a un esplendor pasado, que ha dado al cine obras de importancia y que sigue presente en la ilusión de tantos realizadores de tantos países hermanos. □

BIBLIOGRAFIA

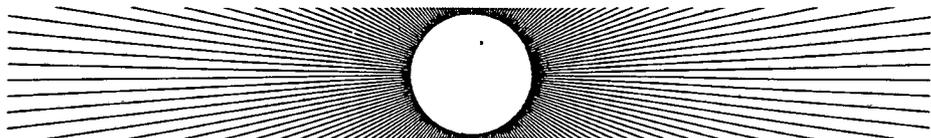
NOTAS:

Las dos obras de conjunto más importantes que conocemos son:

G. HENNEBELLE y A. GUMUCIO (EDS) *Les cinémas de L.Amérique Latine, Paris (L'Herminier) 1981. 530 pp. Visión bastante completa por países. Abundante bibliografía. Diccionario de autores.*

P.B. SCHUMANN, *Handbuch der lateinamerikanischen Films, Frankfurt (Klaus Dieter) 1982, 298 pp. Visión algo polarizada, favorable al "tercer cine". Buena bibliografía sectorial. Análisis de películas y Diccionario de autores.*

- 1) M. ALCALA, *Revolución cinematográfica en Latinoamérica, "Razón y Fe" No. 908 (1973) 207-221. Con bibliografía hasta la fecha; ib. Cine latinoamericano, "Razón y Fe" No. 961 (1978) 203-209.*
- 2) Sobre el festival de Huelva, véase la colección RESEÑA, *Cine para leer 1975 ss. Bilbao (Mensajero).*
- 3) F.E. SOLANAS y O. GETINO, *Cine, cultura y descolonización, Buenos Aires (Siglo XXI) 1973, 205 pp.*
- 4) Véase p.e. el *Manifiesto de la Unidad popular* en la revista "Cine Cubano" N° 66-67, pp. 25-31.
- 5) Una lista bastante completa ofrece J.A. Mahieu, *Cineastas latinoamericanos por el mundo, "El Heraldo" (Buenos Aires) No. 2693 (1983) 811.*
- 6) CINE-CLUB NEBRIJA-FILMOTECA NACIONAL, *Raúl Ruiz, Alcalá de Henares (Madrid), 1983. 195 pp.*
- 7) XIII SEMANA DE CINE DE AUTOR DE BENALMADENA, Programa. Málaga, 1982.



El cine venezolano y sus géneros 1980-1984

ROSA VERONICA LOPEZ – SERGIO GARCIA SEGUI

• A MANERA DE INTRODUCCION:

Sabemos que los géneros en el cine nacen pensando en alimentar las expectativas del público. De igual forma el artista piensa en satisfacerse así mismo con su creación. Para ello él recurre a estas formas, más o menos convencionales, para expresar inquietudes y renovaciones personales. En este consiste el juego creativo: acoplar las convenciones a una visión personal, que presume la conciencia de las expectativas de la audiencia.

Nos preguntamos:

- ¿Qué expectativas y gustos públicos han asumido los autores cinematográficos en sus más recientes realizaciones?
- ¿Cuáles han sido las pautas de valor priorizadas en los contenidos?
¿Cuáles se han ido conservando y cómo han ido evolucionando?
- ¿Qué condiciones coyunturales han influido sobre los gustos del público, para coaccionar sus expectativas?
- ¿Qué contenidos se expondrán en futuras realizaciones, de implementarse un mecanismo catalizador en el proceso de decodificación del espectador con el fin de exteriorizar en éste su percepción crítica?
- ¿Qué géneros han sido más fácilmente elegidos para recibir cierto tipo de financiamiento? (estatal/privado).

Son innumerables las interrogantes por formular y las hipótesis tentativas por plantear. Pero es que el cine nacional intenta un lenguaje y está en esa búsqueda. Nuestra indagación se reduce a la pregunta sobre los géneros.

Nos encontramos con que no hay, un convincente por riguroso modelo o matriz de análisis que consideremos apropiado y efectivo para aplicar al contexto de nuestro cine venezolano, en orden de situarlo en las clasificaciones o categorías de género. Los modelos a los que hemos tenido acceso, han sido realizados por un equipo de la UCAB, en 1979; el mismo está basado, con relativa propiedad, en criterios literarios. (1).

Vemos entonces que el problema de los géneros es que no ha perfilado su objeto. Hay criterios que intentan explicarlos, pero todos son cuestionables porque responden a diversas perspectivas según la pertinencia literaria, sociológica, etc.

Nos aproximaremos a un estudio de los géneros cinematográficos, a partir de una verificación empírica de todas aquellas producciones realizadas durante los años de 1980, 1982, 1983 y parte de 1984. La verificación se llevará a cabo mediante las variables que tentativamente, pensamos, pueden conformar el ambivalente concepto de género. (2)

Es un intento de aproximación a un estudio complejo. Estamos seguros podrá servirnos de referencia, de basamento, antecedente para cuando, disponiendo de más tiempo, podamos efectuar en honesto compromiso, una investigación o estudio detallado con trascendencia en las significaciones que tratan de explicar el lenguaje del cine.



• ANOTACION DE METODO

En nuestra clasificación, además de las variables temáticas hemos tenido en cuenta los rasgos socio-sociales de los actantes y además el tratamiento espacio-temporal de los relatos fílmicos:

"... No puede negarse que el autor asume en mayor o menor grado, aun dentro de una actitud crítico-creativa, las expectativas de los públicos y sus gustos, pues el cineasta que comunica a través de un medio industrializado, es probablemente el creador menos solipsista del mundo artístico (...). Pero en todo caso la preferencia del público por **determinados géneros**, sin obviar las otras variables como la inducción publicitaria, las redes oligopólicas de distribución, la accesibilidad económica de las salas, etc., nos permite ahondar en el problema de la penetración cinematográfica en los públicos venezolanos..." La primera tentativa que proponen Aguirre-Bisbal para un análisis sociológico es la determinación de géneros.

(EL NUEVO CINE VENEZOLANO: Tendencias actuales en el cine venezolano. Aspectos Sociológicos del nuevo cine venezolano. Jesús María Aguirre - Marcelino Bisbal. 1980 Editorial Ateneo de Caracas).

Pero esta correlación del género con los gustos del público requiere ser completada con una visión del contexto histórico, ya que:

"La política del género permite vincular el género como ciclo que se desarrolla con la historia real de un país. Los films de género evolucionan conforme lo exige, más o menos directamente, la historia social del país (...). El género es un consenso social, depende y **refleja mucho de las expectativas de la audiencia** en un momento concreto. El género evoluciona con el país..." Esta segunda etapa de un análisis ulterior debiera correlacionar géneros e historia del país, géneros y gustos.

(EL NUEVO CINE AMERICANO: Definición de género. Antonio Weinrichter. 1979 Editorial Lee y Discute).

Sin embargo en esta indagación no pretendemos todavía efectuar una interpretación socio-histórica de los géneros, ni analizar su consumo diferencial por los públicos.

Situados, pues, dentro de este marco hemos clasificado sistemáticamente todos los largometrajes (o cortometrajes yuxtapuestos para su distribución comercial).

• RESULTADOS PROVISIONALES

Las producciones realizadas entre los años que han sido investigados, totalizan veintisiete (27) largometrajes. Nuestras observaciones empíricas no van a recibir tratamiento sociológico, ni pretendemos constituir a partir de las mismas, críticas estéticas de sus contenidos. Hemos observado que en nuestro cuadro de **GENEROS TENTATIVOS** se perfilan gran variedad de categorizaciones temáticas. Esta diversificación es relativa según se implementen subjetivos modelos de análisis, que puedan comprimir o inclusive ampliar las significaciones interpretadas. Sin embargo, haremos breve mención a las consideraciones que inferimos deben ser analizadas con mayor profundidad, para obtener los posibles diagnósticos que encaminen y expliquen el lenguaje cinematográfico de nuestro cine nacional.

Las temáticas de **DRAMA SOCIAL** e **HISTORICO** son las de más significativa frecuencia, quizás porque ellas facilitan, como bien lo exponen Aguirre-Bisbal en el libro consultado: "una posición de crítica social, denuncia tácita o abierta, revisión política o búsqueda histórica de identidad".

Hemos observado que el 26% de la producción cinematográfica analizada proviene de

adaptaciones literarias. De la narrativa: *Compañero de viaje* de Orlando Araujo; *El mar del tiempo perdido* de Gabriel García Márquez; *Cangrejo I* (Igualmente *Cangrejo II*) de la obra de Fermín Mármol León; *Puros hombres* de Antonio Arraíz; *Miguel sobre un cuento* de Rodolfo Santana. Del teatro provienen las siguientes adaptaciones: *La Máxima Felicidad* de Isaac Chocrón y *Los Criminales* de Rodolfo Santana.

Se mantiene entonces la tendencia de años anteriores a recurrir a temáticas de la literatura. Quizás por la débil producción guionística que se registra en nuestro país.

Los dramas históricos abordados por los cineastas en este período, en sus ambiciosos montajes han dificultado considerablemente su lectura. Muy subjetivas visiones en enmarañadas estructuras cronológicas, que caen fuera de los dominios de los realizadores; sin subestimar el intento que como realizaciones más complejas en cuanto a narrativa, aportan al lenguaje cinematográfico en sí.

En torno al cine documental, haremos mención al precedente que significó la censura impuesta sobre la película de Luis Correa: *Ledezma*, el caso *Mamera*. En palabras de Fernando Birri: "Censura que va en detrimento del fortalecimiento del cine nacional, que busca dar su propia expresión"; En su contexto prohibida, en *La Habana* premiada con el Coral como Premio Especial del Jurado.

En esta muestra encontramos que el erotismo sigue siendo una ausencia en nuestro cine; quizás por haber asumido con tanta decisión los problemas de carácter social no ha tenido tiempo, lamentablemente, para ocuparse de los aspectos más personales del hombre. En palabras de Rodolfo Izaguirre: "La preocupación del cineasta en Venezuela ha sido fundamentalmente política, cuestionadora de un sistema de valores falsos o aparentes. Pero ha descuidado al hombre en su ámbito personalísimo y en sus relaciones con el amor".

Parece ser que las películas más taquilleras en este período han encontrado una fórmula. *Chalbaud* en el 82 recaudó más de 6 millones de bolívares en las primeras quince semanas de exhibición. De *La Cerda* en el 83, con *Los Criminales* durante los primeros nueve días de exhibición ya había recaudado medio millón de bolívares y con su más reciente producción *Retén de Catia*, en dos semanas ya recaudó más de tres millones de bolívares. De *La Cerda* descubre lo que para él es el misterio del siglo: "El punto más importante es hacer una película que diga algo, porque tampoco es una "patochada" lo que estamos haciendo. Son películas que tienen contenido y están bien insertas en el proceso político-económico-social del país. La razón de que sean taquilleras será que estoy diciendo algo que a la gente le está interesando".

En cuanto a tipos de actantes o personajes, el marginal sigue teniendo preponderancia sobre los otros estudiados. La presencia del rebelde es, cuantitativamente menos significativa que en las producciones anteriores a 1980, año que parece marcar el fin de la figura del guerrillero dentro de la creación cinematográfica nacional. La rebeldía instintiva, la necesidad de venganza o la pasión por la violencia contrastan con otro tipo de rebelión: la rebelión del hombre contra la hostilidad del medio, y su propia naturaleza, la lucha contra las fuerzas políticas y sociales en la época misma que le toca vivir.

Tal y como lo exponen Aguirre-Bisbal, los contenidos sobre marginalidad inmersos en nuestra cinematografía, no hacen sino reforzar peyorativos estereotipos, que nos distancian muy contundentemente, de la comprensión humana y social que una sensibilidad crítica podría significar.

Por fin el tratamiento diegético se caracteriza por una construcción lineal y realista.

• A MODO DE CONCLUSION

—Vemos que las pautas de valor priorizadas en los contenidos del cine venezolano, abordan mayoritariamente aspectos socio políticos.

—Una gran constante encontrada es la presencia del rebelde, del marginado socialmente, quienes parecen ser los abanderados en el rescate supuesto de nuestra identidad nacional.

—Autores como Chalbaud y De la Cerda han encontrado fórmulas temáticas para hacer taquilleras sus realizaciones. Si son estas fórmulas un anticipo a lo que llamaríamos el Cine de Géneros, deducimos que está implícito en esta tendencia una lamentable regresión en cuanto a la estandarización de mensajes proyectados. Taquillera es una película que le llega a grandes masas, a públicos heterogéneos a través de mensajes prefabricados que calan bien mentalidades acriticas e irreflexivas, incapaces de prescindir de las vanas estrategias sensacionalistas. Nuestra preocupación es pensar que el cine de géneros pueda estar encaminado a la divulgación de esos contenidos (socio-políticos) bajo tan sensacionalista visión. El cine de géneros debe tener otra trascendencia . . . El cine venezolano puede encontrar en los géneros una manera sólida de definir sus contenidos; el género debe permitir al receptor el acercamiento hacia el contenido de una variedad de mensajes dentro de una lógica narrativa accesible. Y no como un sumun del convencionalismo y la producción en serie de mensajes. □

NOTAS

- 1) "Los límites de esta categorización provienen de una falta de criteriología unificada en base a rasgos semiológicos. Pero a pesar de cierta confusión entre propiedades temáticas y expresivas permite descubrir las correspondencias entre los géneros cinematográficos y literarios". Aguirre-Bisbal en *El Nuevo Cine Venezolano*. Pág. 127.
- 2) Nos referimos a producciones de larga duración. Imaginamos lo interesante que sería proyectar este intento de aproximación a los géneros, en la industria superochista, tan floreciente en estos últimos años.

BIBLIOGRAFIA

- EL NUEVO CINE VENEZOLANO*: Jesús María Aguirre-Marcelino Bisbal. 1980 Editorial Ate-neo de Caracas.
- EL CINE EN VENEZUELA*: Rodolfo Izaguirre. 1981 Cuadernos No. 4 de Fundarte.
- REVISTA CINE AL DIA*: Críticas y análisis diversos, incluidos en los números 16 de 1973 y 23 de 1979.
- REVISTA NOTICIERO DE LA IMAGEN DEL CONAC*: Boletines informativos Nos. 6, 7, 10, 11, 14, 15, 16.
- REVISTA M. No. 68: LA CONSTANTE DEL CINE VENEZOLANO*: Ricardo Tirado. 1981.
- REVISTA OTROCINE No. 3*: Cine Comercial vs. Cine Popular. Fondo de Cultura Económico 1975.
- REVISTA SIC del Centro Gumilla. No. 465, mayo 1984. Nuevas Películas Venezolanas. Carmelo Vilda.*
- EL NUEVO CINE AMERICANO*: Antonio Weinrichter. Editorial Lee y Discute, 1979.

APENDICE

AÑO: 1980.	TEMA:	ACTANTES:	TIEMPO:	ESPACIO:
COMPÑERO DE VIAJE:	Histórico-dramático.	Caudillo, intelectual, rebelde.	Lineal	Realista.
EL CRIMEN DEL PENALISTA:	Político.	Socialmente estimado, marginal reprimido	Lineal	Realista
HISTORIAS DE AMOR Y BRUJERIA:	Costumbrista-crítico.	Héroe auténtico vs. héroe falso (brujo). Esotérico.	Lineal	Realista.
INICIACION DE UN SHAMAN:	Documental indigenista.	Los iniciados, el elegido indígena.	Lineal.	Realista
MANCA:	Drama	Marginal, integrado.	Ruptura acronológica	Geográfico-dramático.

AÑO: 1981.

LEDEZMA, CASO MAMERA:	Documental-denuncia.	Reprimido-impulsivo.	Lineal.	Realista.
EL MAR DEL TEIMPO PERDIDO:	Realismo-mágico.	-----	Ruptura acronológica.	Surrealista.
LA PROPIA GENTE:	(1) Folklórico (2) Documental-denuncia (3) Denuncia social.	Marginal Indígena no integrado soc. El nuevo rico.	Lineal. Lineal. Lineal	Realista Geográfico. Geográfico.
EL REGRESO DE LA LOCA CAMARA:	Humorismo-crítico	El ingenuo, el convencional, el no estimado socialmente.	Lineal	Realista
EL REGRESO DE SABINA:	Anécdota.	Apasionado.	---	---

AÑO: 1982

LA BODA:	Drama histórico-social.	Reprimido, impulsivo, rebelde, inconforme, contestario, integrado	Rupturas acronológica	Geográfico-Dramático.
CANGREJO:	Testimonial-policial.	Competitivo, rebeldes sin causa	Lineal.	Realista.
CINCO LOCOS A MILLON:	Cómico.	Convencional.	Lineal.	Realista-Geográfico.
DOMINGO DE RESURRECCION:	Anecdótico-folklórico.	Convencional.	Lineal.	Realista-Geográfico.

EL HACEDOR DE MILAGROS:	Documental-antropológico	Esotérico.	Lineal	Realista- Geográfico. Dramático Realista
LA MAXIMA FELICIDAD: PUROS HOMBRES:	Drama pasional Histórico.	No integrados socialmente Rebeldes, convencionales.	Lineal. ---	
AÑO: 1983.				
CABALLO SALVAJE:	Drama social.	Reprimido, impulsivo.	Lineal	Realista- Geográfico.
CARPION MILAGRERO:	Anecdótico-folklórico	Integrados, rebeldes.	Lineal.	Surrealista.
LA CASA DEL AGUA:	Drama histórico-social	Rebelde.	Ruptura acronológica	Realista
LOS CRIMINALES:	Drama social.	Marginales; integrados.	Lineal	Realista
LA GATA BORRACHA:	Drama pasional	Prostituta, machista	Lineal.	Realista
EL ILUMINADO:	Anecdótico-folklórico.	Esotérico.	Lineal.	Realista
LILY	Drama sico-social.	Disconformes, feministas	Lineal	
TIZNAO:	Documental-denuncia.	Marginal.	Lineal	Realista- Geográfico.
YA-KOO:	Drama antropológico. Infantil.	Indígenas.	Lineal.	Realista- Geográfico.
MIGUEL:	Drama Infantil.	Marginal.	Lineal.	Realista. Geográfico- Dramático.
AÑO: 1984.				
CANGREJO II:	Testimonial- policial.	No integrado	Lineal.	Realista.
RETEN DE CATIA:	Drama social.	Marginal, rebelde.	Lineal.	Realista.
ADIOS MIAMI:	Drama social. Humorístico Crítico.	Nuevo rico,	Lineal.	Realista-
*POR LOS CAMINOS VERDES:	Drama social	Marginales, indocumentados	Lineal	Realista
*HOMICIDIO CULPOSO:	Testimonial. (César Bolívar)			
*OPERACION CHOCOLATE: (José Alcalde)				
*LA MUERTE INSISTE: (Javier Blanco)				
*TIGRE SI COME TIGRE: (Alfredo Lugo)				

- * LA HORA TEXACO: (Eduardo Barberena).
- * EL OFICIO DE VIVIR: (Carlos Rebolledo).
- * ORIANA: (Fina Torres)
- * EL DIPLOMA: (Daniel Oropeza).
- * DILES QUE NO ME MATEN: (Freddy Siso).
- * LA CASA VERDE: (Mario Robles).
- * MORITURI: (Phillip Toledano)
- * COCKTEL DE CAMARONES: (Alfredo Anzola)

*Películas no computadas hasta el momento de la realización de esta investigación. Estarán próximas a estrenarse con la celebración de los diez años de la ANAC en especiales sesiones

GENERO TENTATIVO: SUBGENERO PELICULAS REALIZADAS DESDE 1980 hasta 1983:

DRAMA SOCIAL: Delincuencia: Los Criminales; La muerte del penalista; Retén de Catia.
 Infantil: Miguel; Ya-Koo.
 Pasional: La Máxima Felicidad; La Gata Borracha.
 Otros: Caballo Salvaje; Lily.

DRAMA HISTORICO: Compañero de viaje; La Boda; La Casa del agua; Puros Hombres.

DRAMA TESTIMONIAL-POLICIAL: Cangrejo I; Cangrejo II; Homicidio Culposo.
 DOCUMENTAL: Denuncia: Ledezma, Caso Mamera; La propia gente; Tiznao.
 Antropológico: Iniciación de un Shaman; El hacedor de milagros.

ANECDOTICO-FOLKLORICO: Historia de Amor y Brujería; Manoa.
 Otros: Carpión Milagrero; El Regreso de Sabina; El mar del tiempo perdido; El iluminado.

HUMOR CRITICO: Esta loca cámara; Domingo de Resurrección; Cocktel de Camarones.
 COMICO: Cinco locos a millón.

El cine venezolano: dos pasos adelante y uno atrás (1980-1984)

JESUS M. AGUIRRE

Aunque todavía el cine nacional no tiene el prestigio de otras cinematografías latinoamericanas como la brasileña, argentina o cubana, sin embargo se está consolidando una trayectoria productiva constante gracias al trabajo incansable de los cineastas y a la acogida creciente del público.

Desde 1974 a 1984 el Estado Venezolano apenas ha erogado para el fomento de la industria cinematográfica unos 50 millones, y ya van más de 75 largometrajes producidos y exhibidos. Añadiendo los últimos éxitos de "Homicidio Culposo", "Cangrejo II" y "Operación chocolate", los ingresos de taquilla superan los 150 millones de bs., y hay ya varias películas esperando su turno para entrar en cartelera como garantía de continuidad. Entre éstas podemos mencionar "La muerte insiste" de Javier Blanco, "El oficio de vivir" de Carlos Rebolledo, "Yakoo" de Franco Rubartelli, "Orinoko" de Diego Rísquez etc. Además, los cineastas más consagrados como Román Chabaud, César Bolívar y Clemente de la Cerda, que han logrado una especie de convivencia con sus públicos, persisten en su tarea de filmar con denuedo los infinitos rostros e historias del país.

• RESULTADOS NOTORIOS

En un período en que el cine latinoamericano ha entrado en crisis por factores estructurales de la economía y por la misma transformación de la industria cultural (desarrollo de la TV. a color, competencia del video-cassette etc.), Venezuela ha logrado consolidar y aun aumentar ligeramente su producción anual, así como mejorar su calidad técnica y estética.

Después del primer boom de 1974 a 1979, en que se produjeron unas diez películas anuales, y tras la crisis de los años 1980 y 1981 por la congelación de los créditos, de nuevo el cine repunta, superando los logros del primer lustro explosivo. Más de doce películas anuales con la ampliación de la temática, un mayor dominio técnico sobre todo del sonido, la incorporación de nuevos directores y actores, y la recepción positiva del público, constituyen algunos de los síntomas esperanzadores sobre el futuro inmediato.

Aunque los premios cosechados en los festivales internacionales no son de primer rango, la presencia de nuestro cine en eventos como los de Cannes, La Habana, Berlín, Hollywood, San Sebastián, Moscú, Cartagena etc. es ya una constante.

Estos resultados, debido en buena parte a las transfusiones crediticias del Fondo de Fomento Cinematográfico, son tanto más notorios cuanto que todo el capital erogado por el Estado para producir más de 70 largometrajes en esta década no ha alcanzado los 50 millones, suma que, al decir del experto Edmundo Aray, se aproxima a la cuarta parte del costo de producción de una película norteamericana.

En otras palabras el cineasta venezolano se enfrenta a esta nueva coyuntura de crisis con un gran sentido de la racionalidad económica, aunque corre el riesgo de dar un paso atrás, claudicando de las exigencias artísticas.

• VARIACIONES TEMATICAS

En la primera etapa del boom 1974-1979 habían prevalecido los temas relacionados con la marginalidad social (criminalidad, prostitución, guerrilla), que quedaron brillantemente plasmados en las películas: "Cuando quiero llorar no lloro" de Mauricio Walerstein, "El pez que fuma" de Román Chabaud, y "País Portátil" de Iván Feo y Antonio Llerandi. Aunque todavía se alude a esta problemática, ya la visión no es tan retrospectiva, y la crítica social se ha vuelto sobre los condicionamientos y lacras de la coyuntura actual. Incluso algunos tópicos de un pasado recientemente reciente son contemporaneizados sea por eludir las implicaciones más directas, sea por ganar en inmediatez. Así, por ejemplo, Chabaud fustiga las manipulaciones del sistema judicial a través de sus películas Cangrejo I (poder económico) y Cangrejo II (poder religioso), basándose en dos de los "Cuatro crímenes, cuatro poderes", relatos de F. Mármol León; Clemente de la Cerda hurga con su mirada escrutadora otro aspecto de la violencia en el sistema carcelario a través de "Retén de Catia", inspirada en la obra homónima de Aldana; Luis Correa con "El caso Mamera", que elude los rodeos de la ficción sacude con un impacto demoleedor las perversiones de la institución policial; Marilda Vera explora los riesgos de los inmigrantes indocumentados que cruzan las fronteras "por los caminos verdes"; los esposos Bonet enfocan su cámara con nostalgia hacia un pueblo llanero que desaparece cubierto con las aguas de una represa en "Tiznao"; y con un cambio sorprendente César Bolívar pasa del humor de "Domingo de Resurrección" a la indagación detectivesca de "Homicidio Culposo". Esta última película, basada en la reestructuración libre de un homicidio accidental ocurrido el año 1983, durante la representación de "Eclipse en la casa grande", constituye probablemente la obra más comercial del cine venezolano hasta el presente.

Nunca hasta ahora se habían combinado tan perfectamente los elementos de una receta que han repetido con éxito varios directores y que se resumen en un tema candente que haya afectado recientemente a nuestra sociedad, la elección de actores ya conocidos por otros medios, la narración lineal en base a un guión ágil, y una fuerte plataforma publicitaria sobre todo televisiva.

• BUSQUEDA DE MAYOR PROFUNDIDAD

Además de esta actualización de los tópicos sociales hay que señalar los cambios de perspectiva y su ampliación progresiva. Por una parte, el examen de la sociedad venezolana no se ciñe a los sectores que mayormente sufren los dislocamientos sociales en la base de la pirámide, sino que la cámara traspasa las fronteras de la clase media y alta. "La máxima felicidad" de M. Walerstein, "Los criminales" de Clemente de la Cerda y "Adios Miami" de A. Llerandi y "Coctel de Camarones" de A. Anzola son el reverso social de "La empresa perdona un momento de locura", "Soy un delincuente", "País portátil" y "Se solicita muchacha...". Escarban la descomposición de nuestra clase media y alta, carcomidas por el hedonismo de la Venezuela saudita, capaz de precipitarse en conductas sádicas, y reflejan la falta de proyecto social de estas clases.

Por otra parte, a pesar de ciertas recurrencias, los tópicos se profundizan más. Así en "Mano" Soveig Hoogesteijn hace peregrinar a sus personajes en búsqueda de la identidad personal e histórica perdidas; Abraham Pulido en "Lily" sondea el impacto de la cultura machista en la psicología femenina, y J.E. Guédez horada la mentalidad mágica de nuestra gente a través de un prototipo popular en "El iluminado".

Cabe destacar también que algunas producciones referidas al reciente pasado histórico ganan en penetración. Del "Fiebre" de J. Santana a "La Casa de Agua" de J. Penzo hay una madura-

ción en el tratamiento de la época gomecista que se trasluce en la ambientación y en la densidad de los personajes. Otro tanto ocurre entre el film "Se llamaba S.N." de Luis Correa y "La boda" de Thaelman Urgelles, aunque este rememora la dictadura perezjimenista por medio de prolongados "flash-back".

• CUATRO PELICULAS INSOLITAS

Posiblemente sea "La boda" de Th. Urgelles la obra que haya obtenido los premios más significativos (La Habana, Cannes . . .) y el reconocimiento más unánime de los críticos por su contenido humanista y su plasmación estética. Sin embargo, nos queremos referir a cuatro películas que han supuesto un aporte notable en el desarrollo de las fronteras cinematográficas.

El director Manuel de Pedro, autor de "Los Tiempos de Gómez" y probablemente el creador más sólido dentro del género documental, traslada sus cámaras a plena selva para filmar "La iniciación de un shamán". La película recoge acuciosamente los ritos íntimos que de generación en generación se celebran entre los indígenas yanomanos para la consagración del shamán o piache de la comunidad. Además de sus logros estéticos, la película demuestra las posibilidades de un cine antropológico riguroso.

Otro aporte, también de los documentalistas, particularmente de Carlos Azpúrua, Jacobo Penzo y Carlos Oteiza, ha sido la presentación conjunta de "La propia gente", película que reúne tres cortometrajes: "Yo hablo a Caracas", "El afinque de Marín", y "Mayami nuestro".

La obra, además de manifestar la riqueza de los componentes culturales de nuestra identidad mestiza y sus posibles agentes destructores, tiene la originalidad de haber resuelto por vía del ensamble el paso de los cortometrajes, casi desconocidos, a los circuitos comerciales de exhibición. Más aún superó el promedio de pantalla de muchos largometrajes convencionales.

"El caso Mamera", la película más discutida y menos vista, tuvo el mérito de arriesgarse en los confines de una denuncia radical, aunque no pudo transponer las murallas los tribunales y la censura. Luis Correa recoge la historia de un crimen pasional, cometido por un Distinguido de la Policía, e indaga directamente la personalidad del asesino Ledezma, poniendo al descubierto las anomalías del sistema penitenciario y policial. La inmediatez escandalosa de los hechos y la potencia de las acusaciones provocaron una lucha sórdida contra el cineasta, quien fue sometido a prisión, y, hoy por hoy, la película ha sido prohibida en Venezuela bajo la acusación de ser una apología del delito, aunque ha obtenido un premio nacional y otro internacional.

En otra perspectiva muy distinta, la obra primeriza de José Alcalde "Operación Chocolate", ha revivido las esperanzas de los promotores de un cine para público infantil. Si la obra "Simplifición" de Franco Rubartelli, enfocaba a la infancia desde la mirada del adulto, "Operación chocolate" se sitúa en la perspectiva de los niños. Las travesuras infantiles, la interpretación de dos destacados actores adolescentes — Amílcar Rivero y Alexandra Rodríguez —, y el tratamiento diversivo, convierten a esta obra en una de las cintas ejemplares del cine para niños, sin desconocer los cortometrajes de A. Monteagudo (El cuatro de hojalata, Las aventuras de Pancho Petróleo) y A. Arce (La Manzanita, Wanadi), quienes requerirían un apoyo pleno en su línea de producción.

• OPTIMISMO Y RIGOR

Aunque sea alentador el panorama expuesto, no es hora de dormirse sobre los laureles, más aún cuando son muy exiguas las coronas cosechadas en el exterior al entrar en la competencia real con otras cinematografías maduras.

Parece que, una vez adivinada la receta comercial, los autores más consolidados como Chabaud, De la Cerda, Bolívar debieran de lanzarse a nuevas aventuras estéticas, al menos para superar su propia obra que tiende a involucionar.

Cabría esperar también que se abran las puertas a los nuevos directores y guionistas que han demostrado talento y capacidad en el manejo del medio (J. Penzo, A. Vera, J. Alcalde, S. Bonet, C.M. Rondón etc.), y que tienen nuevas proposiciones generacionales.

Con el mismo objetivo habría que propiciar la producción de cortometrajes, primera escuela práctica de nuevos cineastas como C. Salbo, O. Lucien, C. Azpúrua, C. Oteiza, para no mencionar otros de semejante valía.

Es evidente que sin la ayuda de FONCINE las alternativas del cine nacional se irían estrechando con riesgo de colapsar como ha ocurrido en el pasado reciente. Por eso consideramos crucial el estímulo y la protección que pueden brindar las instituciones públicas y también las organizaciones privadas interesadas en superar, aunque no relegar, los objetivos meramente económicos.

En todo caso el cine nacional se está curando de los espantos de la ineptitud técnica y de la insolvencia económica y es de esperar que no sea sometida de nuevo a los espasmos crediticios, a los asaltos de la censura y al boicot de las roscas transnacionales. □

• BIBLIOGRAFIA MINIMA.

- Izaguirre Rodolfo: *El cine venezolano*, Ed. Fundarte, Caracas.
- Aguirre-Bisbal: *El nuevo cine venezolano*, Ed. Ateneo, Caracas.
- Miranda Julio: *El cine documental en Mérida, Cine y narrativa en Venezuela, Cine y poder en Venezuela*. ULA, Mérida.
- Revistas: *Comunicación* (n. 27), *Cine al día*, *Encuadre*.

LA OPINION DEL EQUIPO "COMUNICACION"

Una encuesta interna realizada a once miembros del Equipo Comunicación sobre las 25 películas exhibidas en las salas durante 1980/1984 ha arrojado los siguientes resultados:

1. Las películas más vistas por los miembros del Equipo

Núm. de miembros Títulos de las películas

10	Homicidio culposo, Cangrejo II;
9	La boda, Lily;
8	Cangrejo I, Domingo de Resurrección;
7	Retén de Catia, Adiós Miami;
6	Caballo Salvaje, Por los caminos verdes; Coctel de camarones;
5	La iniciación de un shamán, Compañero de viaje, La gata borracha, Tiznao, Operación chocolate;
4	Manca, El regreso de la loca cámara;
3	El crimen del penalista, La propia gente, La máxima felicidad, Los criminales, El iluminado; (No entra en concurso El caso Mamera).

2. Las mejores películas entre 1980 y 1984 (octubre)

Valoración Títulos de las películas

5 (excelente)	(Desierto)
4 (muy buena)	La propia gente, La boda, Cangrejo II;
3 (buena)	La iniciación de un shamán, Compañero de viaje, Cangrejo I, Domingo de Resurrección, La máxima felicidad, La casa del agua, Lily, Tiznao, Adiós Miami, Homicidio culposo, Operación chocolate;
2 (aceptable)	Manoa, Caballo salvaje, Los criminales, La gata borracha, Retén de Catia, El iluminado, Coctel de camarones;
1 (mediocre)	El crimen del penalista, Historia de amor y brujería, El progreso de la loca cámara. Por los caminos verdes.
0 (nula)	(Las inacabadas)

3. Una comparación por años hasta octubre de 1984

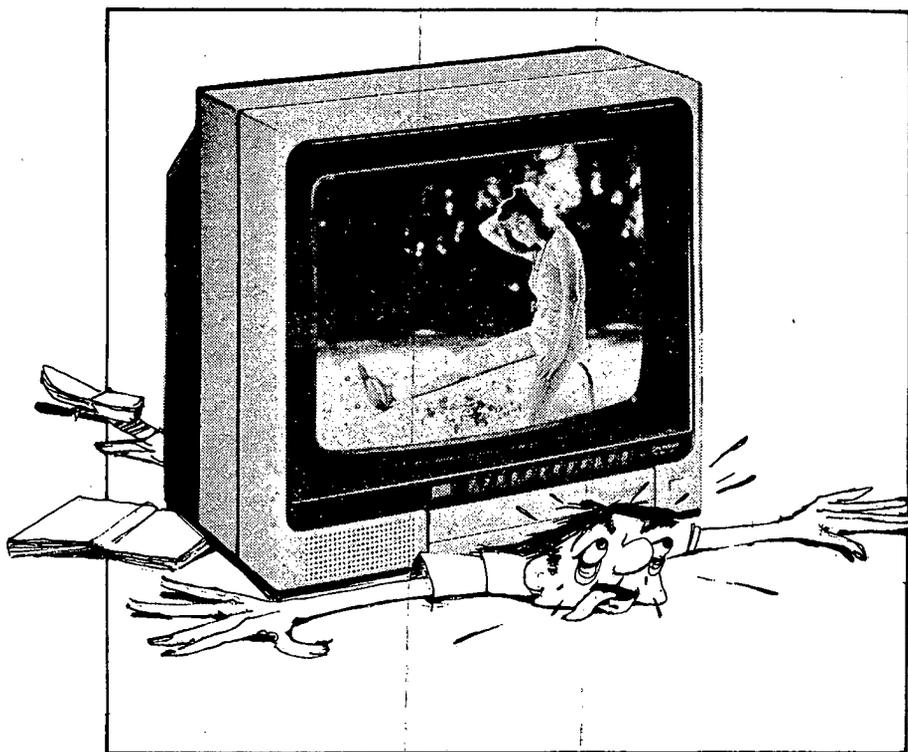
De 25 películas 14 han sido calificadas como buenas o muy buenas (56%)

- 1981 fue el peor año con muy pocas películas, exceptuada La propia gente.
- 1983 fue el mejor año por la calidad (La boda, Cangrejo I, Domingo de Resurrección, La máxima felicidad).

• DOCUMENTOS

La Crónica crítica, como diagnóstico televisivo

ANDRES GACITUA



• PRESENTACION

Un novedoso enfoque, basado en la crónica de televisión, es el que presenta **Andrés Gacitúa** en su trabajo **Los Diagnósticos Televisivos y la Necesidad de una Crónica Crítica de la Televisión**, llevado a la consideración de las II Jornadas de Investigación de la Facultad de Humanidades y Educación de la UCV.

Comienza el investigador del ININCO por observar que hasta la fecha, la investigación en este campo se ha caracterizado por un número relativamente escaso de perspectivas de abordaje, las cuales van desde el enfoque alentado por las propias empresas de TV, dirigido hacia una serie de variantes mercadotécnicas en función de lograr información para orientar el mensaje, hasta el estudio de los flujos del mensaje televisivo, orientado principalmente al género informativo dentro de los contenidos de TV, a las series enlatadas y transmisiones vía satélite. Pasando, por supuesto, por la crítica social movilizadora desde los sectores universitarios para definir las estructuras de propiedad de los medios, y la perspectiva que se afina en el análisis de los tipos de contenidos que transmite la televisión. Enfoque, este último, que fue el interés inicial de la investigación en esta esfera.

Añade Gacitúa dos nuevas categorías a tener en cuenta para ampliar el campo de la investigación en TV: por un lado las temáticas de las Políticas Nacionales de Comunicación y del Nuevo Orden Mundial de la Comunicación (NOMIC) y por el otro, los esfuerzos dedicados a la producción televisiva en video, así como una serie de experiencias de diverso grado participatorio que se han dado en la búsqueda de ese doble propósito que es hacer posible en la práctica "a las desideratas de la Participación y el Acceso en la televisión institucionalizada", dentro de esas experiencias incluye la expresión directa alternativa (carente de acceso a los canales institucionalizados) que se manifiesta a nivel de teatro popular, prensa comunitaria, etc.

El autor da importancia especial a los diagnósticos televisivos, referidos a la descripción y análisis de los contenidos que difunden las programaciones televisivas, porque considera que en la "interacción individuo-receptor-de-tv es donde se está jugando la parte decisiva del proceso de integración de una concepción del mundo y de un marco comprensivo a partir de los cuales se desenvuelve el quehacer humano de las mayorías sociales "(. . .)". Sin embargo, no evade la necesidad de estudiar las múltiples facetas del problema siempre que se evite la tendencia a convertir en dogmas "cada nuevo intento metodológico exitoso", error que permitió el esclerosamiento de importantes aportes críticos de la década del '60.

Así llega el investigador a la médula de su trabajo: "desarrollar una discusión en torno a los problemas básicos del análisis de la programación televisiva, para llamar la atención hacia la necesidad del rescate de algunas prácticas olvidadas hace bastante tiempo —como lo es la crónica—".

Precisa sin embargo, que este tipo de diagnóstico debe tomarse como simple instrumento de apoyo, "sin aires de academicismo magistral". Hace un llamado a todos los que, situándose en el sector crítico de los medios, consideran a la televisión como el más poderoso de los instrumentos que operan en la reproducción ideológica del sistema, para desarrollar un programa de trabajo que busque su propia autonomía teórica, no en el rechazo emotivo de esa programación, "sino en un ejercicio permanente de dominio teórico e ideológico PRECISAMENTE sobre aquellas programaciones que han logrado mayor peso en la ideologización de las mayorías latinoamericanas".

Enumera Gacitúa lo que a su entender son las fallas y limitaciones de cada uno de los tipos de análisis que se aplican a la programación televisiva como son: los muestreos de programación, a los que no descarta como métodos siempre que se tenga en cuenta que la muestra de una semana de programación, o de una franja programática, o de un determinado canal, no tiene ni debe aplicársele el criterio de representatividad que hasta este momento se le adjudica; el análisis aplicado a los "Casos Extratelevisivos", es decir a eventos especiales con cobertura y tratamiento de información por parte de la TV; el método de clasificar a los estudios en 'diacrónicos' y 'sincrónicos'; el de los "seguimientos permanentes"; el del 'coleccionismo analítico' referido a coleccionar 'especímenes' de programación televisiva en sus primeros capítulos, que plantea, según el autor, la dificultad de comparación entre diversos estudios en lo que se refiere al conjunto de ítems recolectados.

Afirma el investigador que no existe tampoco un sistema categorial común para comparar

los diversos diagnósticos. En la actualidad difieren de un autor a otro y resulta difícil ponerse de acuerdo, y concluye apuntando que en las condiciones en que se realiza el trabajo de los analistas de la difusión, la cultura y la ideología, un seguimiento permanente de la programación televisiva "es una opción material y socialmente negada: no hay los equipos, el dinero ni las instituciones que permitan realizarlo sistemáticamente".

De allí que su proposición de LA CRÓNICA como formato olvidado del análisis y la crítica de las programaciones de televisión, aunque pueda tildarse como no científica, tiene el valor de "registrar fragmentos escurridizos de la realidad" que de lo contrario se perderían en el olvido.

La Crónica que propone debe utilizar las ventajas de todas las aproximaciones al análisis y diagnóstico de la programación de TV "porque tiene la flexibilidad para hacerlo" y al mismo tiempo se puede aprovechar para hacer, al margen, la articulación de un número pequeño de observaciones y especular acerca de sus posibles implicaciones.

El carácter casi cotidiano que pueden tener esas crónicas se presta, a su entender, para realizar una especie de discusión informal a través de los medios difusivos, que puede hacer las veces de "pedagogía ideológica" a nivel de grandes audiencias. Esa discusión suscitada por la crónica generaría aunque sea un grado elemental de reflexión del espectador, que le permitiría reconocer la veracidad y certeza de esos comentarios y de esta forma se puede contrarrestar la idiotización soporífera que una programación descontextualizada ejerce sobre la audiencia.

El investigador reconoce las limitaciones de la crónica en el aspecto de su vigencia, que califica de 'bi-modal' en un sentido dominante, por ser reflexión cotidiana y porque, en tanto que su material es inmediato y opera para una conciencia social de memoria escasamente perdurable, debe correr a la par del acontecer televisivo.

Esto implica dos peligros: la pérdida de posibilidad de reflexión y la posibilidad de errar en los juicios, por lo cual, para contrarrestarlos hay que asegurarse de la certeza de esos juicios o, en todo caso, asumir ese riesgo.

El tipo de Crónica que propone Gacitúa, de las cuales publicamos dos en este Boletín: LA SIFRINA: El renacer de un Arquetipo y LA MALANDRA DE LOS SABADOS FANTASTICOS, está dirigido a generar "grados mínimos de conciencia en las grandes audiencias, en virtud de no convertirse en reflexión académica de largo aliento" y el propósito del autor al presentarlas en su Trabajo es invitar a que se multipliquen esos pequeños diagnósticos críticos, como un estudio y lenguaje cada vez más comprensible a las grandes mayorías sociales. ■

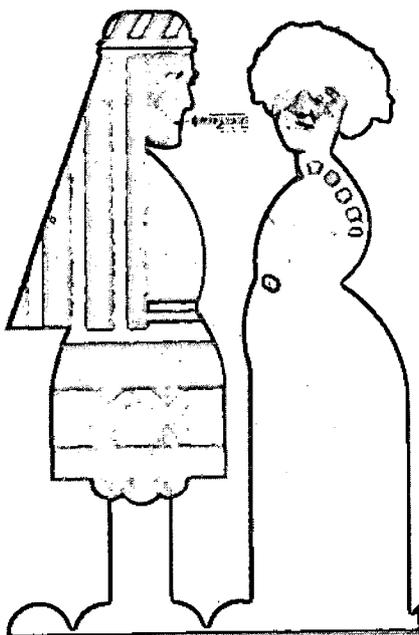
BERTA BRITO

DOS MODELOS DE CRONICA CRITICA

○ LA SIFRINA: El renacer de un arquetipo.

Hace muchos años, quizás más de un siglo, los 'mantuanos' dejaron de figurar como cara visible de las derechas sociales en Venezuela. No se dice que en algún momento desaparecieran definitivamente, pero sí, que su circulación cotidiana como arquetipo de clase dominante se había visto opacado, quizás si escondido, al punto de que no fuera fácil descubrir a primera vista a ningún representante de las derechas sociales caminando por las calles. El centro de Caracas produce la impresión de que todo el mundo fuera clase media o baja, pero no se ve a las altas; o quizás si éstas no caminan por las calles. Tampoco aparecen en la TV. Apenas en las páginas 'sociales' de algún periódico puede olerse algo de esa naturaleza. Y no es sólo una cuestión de ausencia física. Tampoco existe una nomenclatura social que identifique con alguna precisión a los mantuanos de la década del 80. Todo hace suponer que habrían desaparecido del mapa... pero claro, eso es una hipótesis imposible.

El MEDIOEVO es un conjunto musical difícil de clasificar. Reúne un innegable talento compositivo con una buena capacidad interpretativa y con una capacidad aún mayor de crítica humorístico-social a las clases medias y a sus formas de vida. No son simplemente músicos: buscan además otras cosas. Desarrollan una especie de humor negro ante lo musical (Su L.P. con las 'peores' canciones latinoamericanas, como ellos mismos dicen, se destaca precisamente por es-



to). Entiendo que ya han grabado tres L.P. y que está en preparación un cuarto. Evidentemente, son un fenómeno predominantemente radial, en el sentido de que son los programas de los disc-jockey radiales sus principales canales de difusión. Sin embargo, ya haremos ver que la TV ha asumido 'los contenidos de sus creaciones' —por decirlo de alguna manera— en forma nada sutil. En lo que interesa a esta nota, hay que destacar dos estereotipos sociales que EL MEDIOEVO supo sintetizar de la sociedad venezolana. El primero fue el MOTORIZADO. La respectiva canción —éxito mayúsculo— mostraba un collage de imágenes de la vida cotidiana del sujeto en cuestión. Según declaraciones de tipo sindical-gremial, en Venezuela existen cerca de 500 mil trabajadores que se desempeñan en ese oficio. Este importante grupo social tiene a su vez dos enlaces muy claros: a) con sectores del 'hampa menor', cuyas modalidades operativas descansan en el uso de motocicletas: arrebato de carteras y huídas inalcanzables, y b) con 'gangs. y patotas juveniles integradas por 'hijitos de papá' en su mayor parte. Agréguese a esto que Johnny Cecotto, Carlos Lavado e Iván Palazzese son o fueron astros del motociclismo profesional que brillan en los campeonatos mundiales, habiendo constituido una especie de furor-motociclistico en las páginas de los periódicos nacionales, y un no escaso orgullo nacional en torno a los trofeos y éxitos alcanzados. La canción del MEDIOEVO presta especial atención al motorizado— trabajador que es permanentemente asediado por la policía, y desarrolla los vocablos y modismos de la jerga que caracteriza a este sujeto.

El segundo de los estereotipos sociales sintetizado por el MEDIOEVO, es LA SIFRINA, y su boom estuvo asociado también a una canción aparecida hace algo más de un año. La sifrina es la hijita de papá, esotérica dentro de su hoquedad mental, manipuladora bastante hábil de los signos del status, y caracterizada por una cantidad de pequeños detalles tales como tomar el té con el dedo meñique estirado, ser una amante del 'surf', tener amigos que conducen carros 'camaro', viajar por el mundo entero, e irse para un club-balneario— privado todos los fines de semana. No es solamente una caricatura de la juventud de clase alta: su ingenuidad, su sinceridad aparente y la soltura con que se desenvuelve y desplaza de un sitio a otro, encarnan de alguna manera el viejo sentido de la liberación juvenil respecto de los controles paternos. El estereotipo combina hábilmente los rasgos clasistas con ciertos valores más o menos rescatables en términos de ideales

juveniles y de liberación femenina (la sifrina es 'liberada', obviamente). Venezuela se vió sorprendida por la fuerza de la SIFRINA. Existía con anterioridad la figura de DOÑA PERIPICIA DE LA HIGH...: señora de la clase alta difundida por Manuel La Guardia, el "Sargento Full Chola", a través de su programa de radio matutino. Sin embargo, parece que Venezuela no tenía, o que había olvidado su viejo estereotipo de la MANTUANA colonial, y que con la SIFRINA se volvía a dar cuenta de la existencia social de una clase-alta, que tiene una manera muy peculiar de vivir y de hablar. El 'nombre de batalla' de la SIFRINA es LAURA PÉREZ, y vive en una urbanización que sin pertenecer al non plus ultra de la high, está claramente por encima de las posibilidades medias: CAURIMARE.

Sería de sumo interés una pequeña investigación que detectara con alguna finura las dimensiones exactas del estereotipo SIFRINA, y sobre todo, la manera en que ha sido asimilado por sectores de las clases medias y bajas. Durante algún tiempo estuvo planteada la discusión respecto de si LA SIFRINA constituía una crítica social que estigmatizaba y ridiculizaba los amaneramientos de la juventud 'high' de Venezuela, y que en consecuencia, era una importante crítica social, quizás si hasta una forma novedosa y 'revolucionaria' de hacer músico-política. Del otro lado se argüía que LA SIFRINA era más bien una malévola invitación musical a que las clases medias y bajas asumieran, o al menos intentaran asumir, los valores representados por las clases altas en el terreno de la vida social de sus juventudes. Evidentemente, algo hay de cierto en ambas hipótesis, por más que me inclino a pensar que el resultado final de la difusión del estereotipo SIFRINA ha constituido uno de los mayores triunfos de la reacción cultural venezolana, aunque el MEDIOEVO haya podido tener una intención distinta al apadrinarlo.

Para el venezolano es relativamente fácil aceptar que UNA CANCIÓN haya catapultado tan decisivamente a un arquetipo social, a esa síntesis viva y de extensa aceptación de un modelo social-juvenil de innegable vigencia histórica en la Venezuela contemporánea, por la simple razón de que le ha tocado vivir directamente dicho proceso, y ha visto cómo LA SIFRINA y LO SIFRINICO en general invadieron y conquistaron la vida y las simbologías sociales imperantes. Para quienes no han vivido ese proceso, parece conveniente ilustrar con algunos comentarios, la manera en que la televisión ha asumido al sifrinismo en términos directos, y la forma en que ha ido 'exportando' el estereotipo hacia otras regiones del país (que no conocen Caurimare ni Las Mercedes de Paparo) y otras clases sociales.

Lo más inmediatamente evidente es que EL MEDIOEVO realizó un especial de televisión, anunciado con mucha anticipación y producido en excelentes condiciones: casi todo el L.P. correspondiente pasó por las pantallas, y la SIFRINA Laura Pérez, la 'sin par de Caurimare', constituyó un motivo central de la presentación. La voz de la sifrina, tantas veces repetida por las emisoras radiales, adquiría así una encarnación icónica que le agregaba no poca legitimidad al personaje. Este nivel obvio, fue prontamente superado por la TV. Una fábrica de helados de nombre TIO RICO produjo una serie de comerciales que publicitaban su producto, y en los cuales el personaje anunciador protagonista era LA SIFRINA; esta vez, encarnada por una modelo de televisión y no ya por la cantante del MEDIOEVO. Sin embargo, la voz era (es) tan auténticamente 'sifrínica' que no puedo asegurar si se trataba de un 'doblaje' perfecto por la modelo televisiva a la voz de la cantante del MEDIOEVO, o si por el contrario, se trataba simplemente de que la modelo también sabía hablar y cantar en sifrino. A esta duda contribuye de manera importante el hecho de que la campaña de TIO RICO no utilizaba tan sólo al estereotipo SIFRINA y su voz original, sino que también reproducía con mínimas adaptaciones la melodía de la canción del MEDIOEVO en tanto que 'leit-motiv' del comercial publicitario. Una de las últimas 'cuñas' de la campaña en cuestión, reelaboraba de manera sintética la letra de la canción del MEDIOEVO incorporándole un diálogo entre los protagonistas del comercial de TIO RICO, y la reproducía en una especie de sobre-impresión a la melodía original.

Si con la sifrina que promocionaba al helado Bombón de Tío Rico se daba un primer paso en la generalización televisiva del estereotipo, hubo un segundo paso cuyo nivel de masificación se hizo evidente. El programa SABADO SENSACIONAL animado por Amador Bendayán, realizó en mayo o junio pasados, un CONCURSO DE SIFRINAS. Cada muchacha concursante debía presentar un pequeño sketch 'sifrínico' ante las cámaras, demostrando su autenticidad y soltura en el papel desempeñado. Esta vez, lo que en la canción del MEDIOEVO es "... Roberto en el camaró . . .", o el mismo "Caramelo", fue reemplazado con creces por los galanes que acompañaban a cada una de las candidatas a consagrarse como sifrinas. Parte del espectáculo en

cuestión consistía en una breve alocución de cada uno de los acompañantes masculinos, que más o menos, decían . . . : "hola, qué tal, como están Ustedes; yo me llamo Roberto, soy estudiante de ingeniería en la Universidad Simón Bolívar, y estoy muy orgulloso de que esta extraordinaria sifrina a la que acompaño, me haya elegido como su bombón para esta ocasión. Lo de "bombóm" es textual. Entre las sifrinas que participaron en el concurso hubo mejores y peores encarnaciones del estereotipo básico; lo importante en todo caso, es que la condensación de los rasgos fundamentales era masivamente generalizada y exhibida ante el país, y todo ello, como asunto digno de ser premiado en sus mejores exponentes. Roberto, el del camaró, o Caramello, el novio de 'La Gordá' que pide apuntes de puericultura, se generalizaban ahora a todos los "bombones" universitarios escogidos por las respectivas sifrinas, estableciéndose de paso una obvia coincidencia entre éstos y el 'Bombón' de Tío Rico, el helado de cuya promoción ya habláramos. Por otro lado, anotemos que se establece una connotación erótico-agresiva evidente para la sifrina: ella ha escogido a un bombóm ocasional y lo desechará cuando crea conveniente hacerlo. Es la inversión de ese viejo machismo en cuyos términos se hacía comprensible en toda sus implicaciones aquella expresión de ". . . yo soy la señora de fulano. . ."; ahora, invertidos los papeles, el hombre puede decir ". . . yo soy el bombón de la sifrina".

En una tercera instancia, la cadena de generalizaciones televisivas para el estereotipo sifrino continuó de la siguiente manera: el programa humorístico de televisión, RADIO ROCHELA, se promocionó a sí mismo durante la última semana de junio con una breve cuña que imitaba a una de las de Tío Rico. (Una especie de "meta-cuña" en forma y contenido). Cuatro varones vestidos de gala hacen un paso rítmico que está a medio camino entre la marcha y la danza, mientras le anuncian a las sifrinas y sifrinos del país que su próximo programa estará mejor que nunca, y todo ello, entonando el mensaje sobre la misma melodía original del MEDIOEVO y de sus posteriores variantes por Tío Rico. El paso de danza-marcha es imitación de otro idéntico, realizado por los Robertos, Caramelos y Bombones en una de las cuñas de Tío Rico.

El SHOW DE JOSELO, otro programa humorístico de televisión, se encargó de constituir una nueva línea de generalización para 'lo sifrínico' a través de dos sketches suyos. El primero de éstos, fue evidentemente derivado de una de las cuñas de Tío Rico: en ella, se presentaba un mini-diálogo entre la Sifrina Laura Pérez y un grupo de Robertos, Caramelos y Bombones, en la ocasión de reunirse en torno a un carrito de heladero ambulante que vende los Bombones de Río Rico. Es testigo de dicha conversación una señora mayor, que por ignorar completamente la jerga sifrínica, no consigue entender nada del intercambio de frases entre los jóvenes, y con visible angustia pregunta al concluir la cuña: ¿PERO QUE DIJO . . . QUE DIJO?, marcando fuertemente el QUE y refiriéndose a las frases de Laura Pérez. Joselo retomó esta pregunta, su marcado tono de angustia por la incompreensión, y lo cambió de circunstancia. En el SHOW DE JOSELO procede a formular una pregunta extraña, en ocasiones hasta absurda, y se pone a responder dicho interrogante a la más destacadas personalidades de la política y la vida pública nacional; evidentemente, las respuestas no son emitidas en conocimiento de la insólita pregunta sino a la inversa: es la pregunta la que se formula especialmente para anteponerla a algún material de archivo de modo que resulte una combinación humorística en la respuesta así descontextualizada. Después de cada 'respuesta rara' por la personalidad escogida para el caso, Joselo repite el ¿PERO QUE DIJO . . . QUE DIJO? de la abuela que interviene en la cuña del Bombón de Tío Rico. Sin entrar en análisis, señalemos apenas que la manera en que se asocia a las personalidades políticas con las 'abuelas que no entienden los lenguajes de hoy', tiene un filo político que no es de dejar pasar inadvertido.

El segundo sketch del SHOW DE JOSELO que desarrolla variantes generalizadoras del estereotipo sifrino, está dado por un conjunto de amigos (dos muchachas y un muchacho) que son sifrinos de la high a plenitud y que viven en un marasmo esotérico y en un ocio absoluto. De una de estas sifrinas está enamorado un motorizado (Joselo) que hace lo posible por incorporarse a la 'onda' del sifrinismo para ver si así consigue llamar la atención de su adorada . . . pero nada. La carencia de los atributos de clase, las distancias sociales entre LA SIFRINA Y EL MOTORIZADO como estereotipos de clase muy claramente diferentes, mantienen en este caso un cierto apego a la realidad en el sentido de no haberse ofrecido hasta ahora el casamiento del aventurero con la princesa. Los dos sketches de Joselo se repiten semana tras semana y su éxito no parece enfrentar el peligro de perder puntaje en el rating. Con todo y no haberse producido la moraleja romántica, se plantea en toda su crudeza el afán de ascenso por la escalera de los 'estratos'

sociales, de parte de un motorizado enamorado que no podrá alcanzar su cometido, en la realidad al menos.

Finalmente, queremos referirnos al terreno de la campaña electoral que vive Venezuela en el 1983 y a la inserción en ella de los amaneramientos sifrinos. No hacemos sino señalar apenas un par de detalles resaltantes. Una de las últimas cuñas del partido Social Cristiano COPEI (estaba saliendo al aire a fines de Junio), muestra a una muchacha que dice haber nacido en época cercana al anterior gobierno del Dr. Caldera, que ella ha considerado esto y aquello, etc. . . ; hacia el final de la cuña, esta sífrina latente se quita definitivamente su careta y casi a manera de adivinanza le plantea a la audiencia la tarea de descubrir por quién va a votar ella; . . . deja pasar un par de segundos y responde a su propia pregunta: "MUERETE que por Caldera". En Acción democrática no hemos descubierto sifrinismos televisivos; sin embargo, toda Caracas podrá haber visto paredes pintadas con el 'slogan' MUERETE QUE SI, en el cual se articulan el MUERETE sífrínico y el SI adeco de LuSínchi que ha sido difundido como marca fundamental de dicha campaña política-electoral. Más allá de las campañas partidistas, el terreno electoral ha sufrido otras incursiones sífrínicas no menos llamativas. El diario EL UNIVERSAL, comentando la retención de la juventud a inscribirse en el Registro Electoral a los efectos de quedar habilitada como votante, desplegaba un gran titular que rezaba: CHAO CONTIGO, REGISTRO ELECTORAL, haciendo ver el indolente desinterés que la juventud sífrina parece manifestar ante el proceso político general que vive el país, especialmente en relación a las elecciones del 4 de diciembre próximo.

Destacamos que el tratamiento político electoral del sifrinismo, hace caso omiso —aparentemente— de la connotación clasista predominante del estereotipo en cuestión, para referirlo indiscriminadamente a toda la juventud venezolana. Esto nos lleva de vuelta al principio: ¿Se impuso definitivamente Laura Pérez? . . . Fue un éxito total la generalización del arquetipo originalmente encarnado por la cantante del MEDIOEVO? . . . Es Laura Pérez el mejor exponente y la encarnación del modelo en el que se reconoce la juventud venezolana? □

LA MALANDRA EN LOS SABADOS FANTASTICOS

Desde Caín y Abel, quizás aún desde antes, las cosmovisiones han reiterado a través de sus expresiones en el arte y la literatura, una concepción dualista, maniquea, que nunca ha parecido dudar de su capacidad para establecer los roles de los 'buenos' y los 'malos', y desarrollarlos en sus más insospechadas variantes.

Concluida la Segunda Guerra Mundial, proliferó en el cine norteamericano un tipo de 'película de guerra' que no se cansaba de ensalzar los méritos del combatiente estadounidense y el esfuerzo económico y bélico que la población había debido realizar como contribución patriótica a la victoria alcanzada, y que simultáneamente, hacía el más despiadado escarnio con la 'estupidez—del—soldado—alemán': pequeño concentrado de maldad y torpeza que la industria cinematográfica supo administrar durante décadas. No se tratará aquí de revisar esa larga historia; ni se discutirá si acaso el eje de la polarización HEROISMO—ESTUPIDEZ discrepaba —y hasta qué punto— de la realidad. Interesa fijar el dato histórico fundamental: aquel fue un tipo de cine que se constituyó casi en campaña sistemática y que no puede ser ignorado en su existencia. Fue una campaña que a los fines de esta nota, nos interesa destacar y recordar en tanto que CONSTRUCTORA DE UN ESTEREOTIPO de 'lo malo' que se impuso durante mucho tiempo. Las audiencias latinoamericanas continuaban viendo muestras de ese tipo de cinematografía —aunque ahora en la pantalla de televisión hasta bien avanzada la década del 70: el programa COMBATE, con VIC MORROW como protagonista estelar, seguramente estará en la memoria de hasta los más jóvenes telespectadores.

América Latina importó desde los EEUU —entre otras tantas cosas— el "CATCH—AS—CAT—CAN", (literalmente traducible por CAZAR COMO CAZA EL GATO), actividad que llegó a conocerse por 'Cach', por "Lucha Libre" y quizás cuantos otros denominativos. Se trata de aquel espectáculo—farsa en que dos luchadores han ensayado prolijamente una serie de 'rutinas' que, ante el espectador, dan la impresión de constituir una lucha de consecuencias prácticamente mortales, por la ferocidad de los ataques y golpes y por la permanente violación de un presunto reglamento que, de existir, está allí simplemente para ser violado. Si el espectador



ingenuo puede llegar a sentir temor ante el espectáculo, va perdiendo progresivamente su ingenuidad hasta hacerse cómplice de la farsa: enterado de que el héroe o el villano están nuevamente en combate, apenas unos días después de la bestial paliza recibida, su fe ingénuo da paso a una participación consciente en la mentira. El trasfondo de todo este proceso, sin embargo, va más allá de la simple veracidad de los golpes entre los luchadores y más allá también de la complicidad del espectador con la farsa. Semana tras semana, se vuelve a aplaudir al 'bueno' que recibe las más bestiales palizas 'al comienzo' de cada pelea, pero que 'al final' las gana, a la vez que se abuchea, silba e insulta 'al malo' que, a pesar de comenzar siempre ganando sus peleas, termina por perderlas. Los estrategas del espectáculo DISEÑAN las posibilidades de catarsis del público, y a cada luchador le es asignada una 'imagen' estereotipada que se cuida con esmero. EL ANGEL DE PLATA . . . contra el ESCORPION DEL PANTANO. Cara lavada y pelo corto el primero, máscara barba y melena el segundo, etc.

Es necesario reconocer que tanto el 'Cach' como las 'Películas de Guerra' sobre el héroe norteamericano y el estúpido alemán, son modelos y mostrarios del maniqueísmo que parecen obsoletos desde hace algunos años. Sin embargo, no han muerto las dicotomías engañosas ni la necesidad de encarnar a un 'malo' para orientar la catarsis de los espectadores; poner en juego la identificación y las antipatías del espectador es parte fundamental del negocio y es práctica habitual que, en Venezuela, cuenta desde hace algún tiempo con una nueva reencarnación: LA MALANDRA DE LOS SABADOS FANTASTICOS.

FANTASTICO, es el típico programa de entrenamiento sabatino que se extiende desde las 3 hasta las 10 pm., a pesar de que durante junio 83 se ha planteado su reducción a 'sólo cuatro horas cada sábado. El programa sigue el formato clásico de los maratones del entretenimiento: un sinnúmero de pequeños sketches van siendo presentados sin más nexo integrador que la figura de un ANIMADOR, en este caso Guillermo 'Fantástico' González. En realidad, es de dudar que se trate de un programa que sea típico exponente de su género, ya que si bien reúne los rasgos clásicos, ha estado exportando desde hace algún tiempo una síntesis de cada una de sus sesiones sabatinas a los EE.UU. Aparentemente, para ser difundido desde allí a otros países. Por otro lado, hemos visto una nota de prensa en que se refiere que un programa de Fantástico había sido grabado en Chile, cuestión que sugiere la posibilidad de que se haya transnacionalizado la 'marca' FANTASTICO y se la esté trabajando a una escala muy distinta de la del clásico maratón sa-

batino que hasta ahora ha conocido la televisión latinoamericana. En todo caso estos últimos aspectos deben quedar sujetos a confirmación.

El sketch que nos interesa de FANTASTICO, surgió hace algunos meses; se trata de un concurso en el que participan personas que crean tener algún talento artístico, e intervienen como concursantes ante un jurado que, a manera de premio, "juzga" CUANTO VALE EL SHOW (así se llama el sketch) que ha presentado el concursante frente a las cámaras. Además del premio económico, existe para el participante la motivación de 'catapultarse' como artista a través del programa de mayor audiencia —actualmente— de la TV venezolana (el sábado 25 de junio de 1983 le daban el 71% de los aparatos encendidos). El concurso está estructurado en términos de clasificaciones y finales, de manera que para el espectador se plantea la interesante (?) posibilidad de seguir el curso de los participantes a lo largo de todo el proceso, de una en otra semana.

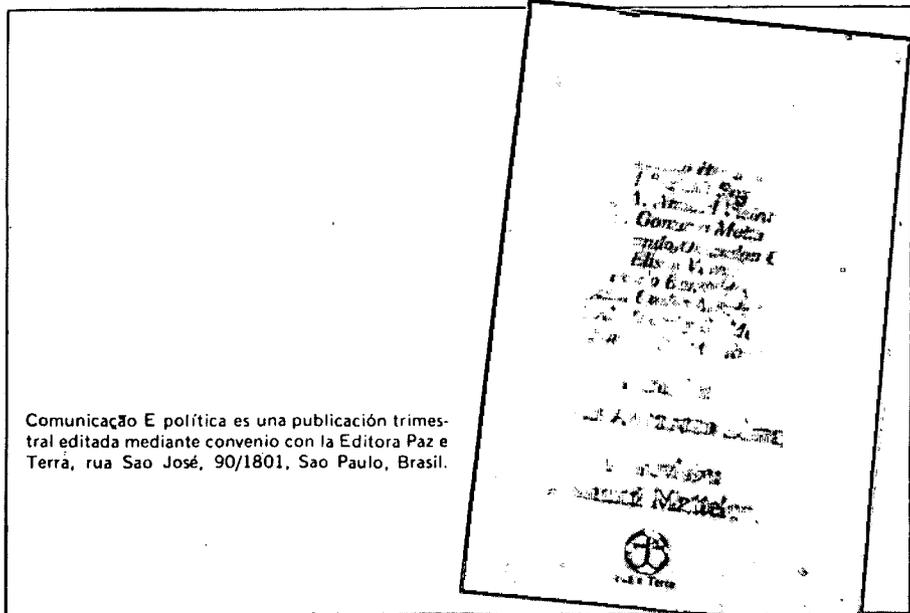
Supuestamente, el espectáculo termina con la 'Gran Final', aunque eso no ha llegado a ocurrir todavía, (escribo en junio 83). En todo caso, no nos interesa el resultado del concurso... sino algunas dimensiones del formato que utiliza el programa. LA MALANDRA, es uno de los jurados; su sobrenombre constituye en cierto modo una incógnita, ya que por un lado se me ha dicho que la artista en cuestión, habría interpretado efectivamente un papel de 'malandra' en una telenovela transmitida hace no mucho. Por otro lado, he averiguado que antes de la actual artista, el papel de 'mala' entre los miembros del jurado era interpretado por otra persona de apellido MALDONADO, quien debido a sus rasgos protagónicos en el programa, fue llamada MALA-DONADO durante algún tiempo. No llegué a verla actuando como jurado, ni me está claro si su maldad constituía un rol prediseñado, o si por el contrario, un carácter malévolo relativamente espontáneo e ingenuo de su parte, tuvo el éxito suficiente como para que el rasgo MALANDRA mereciera una reencarnación, esta absolutamente premeditada. La Maldonado fué sustituida. En cada programa de CUANTO VALE EL SHOW la expresión MALANDRA adquiere concreción, no tanto en la posible génesis de su propio modelo sino más bien en LA CRUELDAD DE SUS JUICIOS HACIA LOS ARTISTAS y en el TONO FRIO, DURO Y DESPECTIVO con que castiga la actuación y destruye las ilusiones de los participantes en el programa.

Los participantes, generalmente premiados con excesiva bondad por unos jurados que distribuyen incentivos económicos y esperanzas de estrellato hacia las cuales no deben sentir mayor compromiso personal, se enfrentan ahora a la certeza de ser rebajados ignominiosamente de su repentino pináculo, y de ser ridiculizados no sólo ante el público del estudio sino ante medio país que está presenciando el programa televisivo. Es una prueba de fuego con fuerte connotación de "definitiva" para quienes allí fracasen. La Malandra pasó a ser una expectativa temible para el participante (su juicio siempre el último entre los miembros del jurado), y el Animador sabía sacar todo el partido posible al suspenso que este pequeño drama representaba para el espectador. Comenzaron a aparecer actitudes de toda índole en los participantes: uno le dedicaba su actuación a La Malandra; otro le traía flores; los más ingenuos preparaban un discurso de auto-defensa para su show, ante los ataques que presumían les haría La Malandra. Para el tele-espectador, ya no se trataba solamente de presenciar representaciones de una cierta pretensión artística de corte popular y de sufrir la expectación por el premio de manera solidaria con el concursante; ahora podía además, descargar vicariamente sus enojos contra La Malandra; tenía alguien 'contra quien' ejercer una especie de catarsis presuntamente liberadora de angustias. Había vuelto a surgir un 'alemán-imbécil', contra el cual el espectador podía desarrollar su 'heroísmo-vicario'; había un nuevo 'luchador-malvado' al cual se podía insultar y silbar. El maniqueísmo se encarnaba en un formato hasta entonces desconocido para la televisión venezolana. La pedagogía ético-social hacia algo más sutil (por la sorpresa de lo nuevo) el esquema de premias y moralejas a través del cual se consolidan las ideologías.

Una vez instaurado el carácter de MALANDRA en los rasgos esbozados, y asegurado su éxito de sintonía, comenzaron a agregársele algunas sofisticaciones al sketch de ¿CUANTO VALE EL SHOW?. Los participantes no tenían que ser, necesariamente, esos concursantes aficionados y voluntarios con aspiraciones al estrellato; podían también llevar su show a evaluación ante el jurado algunos artistas consagrados, como efectivamente ocurrió. Estrellas del humor y la sátira vinieron a enfrentarse "de igual a igual" con La Malandra, y la tímida defensa que antes intentara algún aficionado, los profesionales la convirtieron en virulenta contracrítica, más despiadada aunque los juicios de la Malandra, con la diferencia de que entre lo serio y lo jocoso, pasaban

unos contrabandos de subido calibre cuya verdadera intencionalidad difícilmente podía interpretarse como inocente. El malo recibía lo suyo nuevamente: 'La Malandra era vapuleada por un participante de su propia talla. El público aplaudía a rabiar: el 'alemán imbécil caía herido de muerte; al luchador —malvado' le brincaba sobre el estómago y le halaba los cabellos el Angel de Plata. También llegaron a presentarse diferencias de importancia entre los miembros del jurado, en la mayor parte de las cuales La Malandra era el motivo inicial de la discordia: en una semana proliferaban las agresiones verbales . . . , a la semana siguiente las involucradas en la gresca se pedían públicos perdones y se juraban amor eterno. Así, el libreto iba desarrollando una trama que no tenía más orientación visible que la manipulación descarada de la identificación y la catarsis de las audiencias a propósito de los estereotipos de los 'buenos' y de los 'malos' que en dosis tan bien calculadas se le suministraban.

En la prensa de julio del 83, ha aparecido la confesión y auto-defensa de la Malandra: ella, en verdad, no es así tan mala como aparece en la televisión; ése es un trabajo por el cual a ella le pagan, y como es una buena actriz, lo ha desempeñado de manera convincente; tan convincente, que millones de televidentes se indignaron contra ella y gozaron cuando la vieron derrotada y humillada por algún enemigo mayor. A estos televidentes, a diferencia de la Malandra, nadie les paga nada por haber desempeñado convincentemente los roles que el libreto les asignaba. Todo lo contrario: su consumo inducido por vía publicitaria, aseguró ganancias a terceros que nunca aparecieron en cámara. En fin. También habíamos pagado los boletos de entrada para alegrarnos de que el héroe norteamericano derrotara al 'estúpido-alemán', y para ver que el Angel de Plata derrotara al Escorpión del Pantano. Como en el psicoanálisis, siempre pagamos por la propia catarsis. □



Comunicação E política es una publicación trimestral editada mediante convenio con la Editora Paz e Terra, rua Sao José, 90/1801, Sao Paulo, Brasil.

Resoluciones de la V Convención Nacional C.N.P.

Sintetizó: Marcelino Bisbal

Durante los días 19, 20 y 21 de julio del presente año, se celebró en la sede del Colegio Nacional de Periodistas –CNP– Seccional Carabobo – Cojedes la V Convención Nacional del Colegio Nacional de Periodistas. Allí se trataron y analizaron los siguientes temas:

1– Evolución y actualidad de los Estudios de Periodismo en Venezuela;

2– Experiencias y Efectos de la Aplicación de normas o mecanismos en:

- Nuevas Tecnologías.
- Nuevo Orden Informativo Mundial o NOMIC.
- Democratización Interna de los Medios (Se trató de un seguimiento a lo aprobado en Convenciones anteriores.

3– La participación gremial en la planificación de la política comunicacional del Estado.

4– Reforma del Reglamento de Tribunales Disciplinarios;

5– Informe de la Junta Directiva Nacional y Tribunal Disciplinario Nacional;

6– Acuerdos y Resoluciones.

• **EVOLUCION Y ACTUALIDAD DE LOS ESTUDIOS DE PERIODISMO EN VENEZUELA**

Esta mesa de trabajo –Comisión No. 1– analizó los siguientes documentos básicos: Ponencia del Profesor Rubén Chaparro Rojas, titulada: “Evolución y Actualidad de los Estudios de Periodismo en Venezuela”; “Informe del Instituto de Mejoramiento Profesional del Periodista” –IMPP–; “Informe de las conclusiones preliminares del Estudio e Investigación sobre Escuelas de Comunicación Social del país” de la Profesora Gloria Cuenca de Herrera. Igualmente se anexaron otros papeles de trabajo: “Planteamiento de la Delegación del Edo. Portuguesa sobre ‘Mejoramiento Profesional’”, “Planteamiento sobre creación de una Escuela de Periodismo en el Edo. Carabobo” y “Proyecto de Acuerdo sobre el tema” por parte de la Delegación del Edo. Yaracuy.

La V Convención Nacional del CNP, al considerar en plenaria los Documentos de Trabajo de este primer tema acordó, entre otros puntos, los siguientes:

1.— **Que no se abra, por ahora, ninguna otra Escuela de Comunicación Social en el país, dada la crisis vigente y las exiguas posibilidades de mercado de trabajo;**

2.— **Solicitar al CNU (Consejo Nacional de Universidades) que al considerar las solicitudes de creación de otras Escuelas de Comunicación Social en el futuro, cuenten con una planificación académica y administrativa en relación con un Sistema Nacional de Recursos Humanos para el área de la Comunicación Social;**

3.— **Levantar un censo, entre los distintos representantes de las Escuelas de Comunicación Social, los entes de Post-Grado y el IMPP, para la Constitución del Sistema Nacional de Recursos Humanos para el área de la Comunicación Social.** Este censo debe estar en correspondencia con el diseño de un Plan Nacional para la formación de Profesionales de la Comunicación;

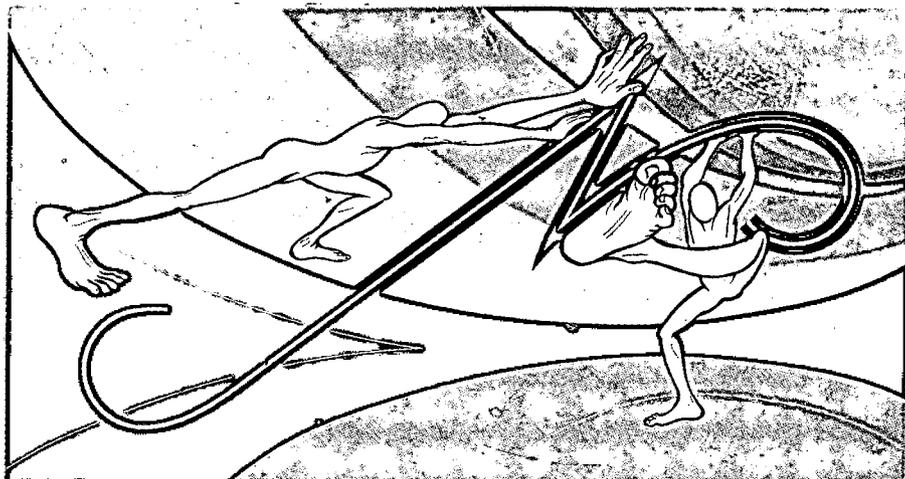
4.— **Realizar unas Jornadas sobre Recursos Humanos en el área de la Comunicación Social;**

5.— **Recomendar a la Escuela de Comunicación Social de la Universidad del Zulia (LUZ) la implementación de los cursos de post-grado en esa región y en el área de la Comunicación.** Igualmente, se recomienda a la Escuela de Comunicación Social de la Universidad Católica Andrés Bello (UCAB) el mantener dentro de sus planes de estudio la asignatura Ética y Legislación de Medios para todas las especialidades o menciones;

6.— **Proponer una Reunión Anual entre todos los Directores de las Escuelas de Comunicación Social del país (UCV, UCAB, LUZ y los Andes —ULA), los Jefes de Cátedra y Departamento, conjuntamente con una representación de la Directiva Nacional del CNP y del IMPP.** Allí se intercambiarán ideas y propuestas sobre formación profesional, recursos humanos, relación Gremio - Escuelas entre otros temas;

7.— **Al Instituto de Mejoramiento Profesional de Periodistas Venezolano —IMPP— de reciente creación (la IV Convención del CNP —julio de 1982— aprobaba la Res. creadora del IMPP y el 30 de junio de 1983 se inauguraba) se le exhortó a cumplir con las siguientes propuestas de trabajo:**

— **Presentar a las distintas seccionales del país sus planes de actividades para ser desarrolladas en el interior o provincia.** Igualmente, se les pidió a las seccionales del CNP el remitir sus opiniones o requerimientos sobre Plan de Actividades (Necesidades sentidas en cuanto a Mejoramiento Profesional);



V CONVENCION NACIONAL
CNP COLEGIO NACIONAL DE PERIODISTAS CNP

—Que el IMPP explore la posibilidad de establecer con las otras Universidades Nacionales que tienen Escuelas de Comunicación Social convenios similares al existente con la Universidad Central de Venezuela (UCV), en lo que respecta al Proyecto de Licenciatura en Comunicación Social por el Sistema de Estudios a Distancia;

8.— Se recomienda a los órganos de dirección gremial, promover ante las Instituciones que otorgan Premios de Periodismo el otorgamiento de becas para los favorecidos con tales distinciones (premios) o que, si así lo desean, sigan cursos de Mejoramiento en el IMPP; el solicitar ante los organismos competentes el reconocimiento de los cursos de Mejoramiento Profesional mediante ascensos administrativos y fórmulas compensatorias económicas y se exhorta al SNTP (Sindicato Nacional de Trabajadores de la Prensa, al CNP y sus respectivas seccionales, para que en las discusiones de los Contratos Colectivos se establezca el otorgamiento de becas para los profesionales.

• **EVALUACION DE CUMPLIMIENTO DEL PLAN DE ACCION SOBRE NOMIC, DEMOCRACIA Y PERIODISMO Y LAS NUEVAS TECNOLOGIAS**

Analizado el trabajo presentado por la Comisión (Eleazar Díaz Rangel, Carlos Jaén, Eduardo Orozco y Víctor Suárez) que analizó la ponencia / informe sobre **Evaluación del Cumplimiento del Plan de Acción sobre NOMIC, Democracia y Periodismo y Nuevas Tecnologías**, la V Convención del CNP acordó numerosas propuestas, instructivas y tareas gremiales; entre otras, las que se señalan a continuación de acuerdo a cada tema en específico:

I. Sobre el NOMIC:

1.— El CNP debe ser un instrumento para ampliar la discusión por la lucha por el NOMIC. Debe trabajar a través de reuniones, foros, seminarios, encuentros, publicaciones y otros eventos similares para incorporar a las más diversas organizaciones sociales (sindical, políticas, jurídicas, gremiales, profesionales, sectoriales, de vecinos, iglesias y cuantos de alguna manera conforman opinión pública dentro de la comunidad), aparte de los periodistas, investigadores de la comunicación y una élite intelectual para difundir los objetivos del NOMIC tanto a nivel nacional como regional.

Dentro de este orden de ideas, deben buscarse los medios para una mayor divulgación del llamado Informe Mc. Bride, de la Declaración de la UNESCO sobre los Medios de Comunicación y del PIDC. Igualmente, como una forma de ampliar los públicos, debe emplearse en ese proceso de divulgación y de interesar a otros sectores un lenguaje comprensible, diferente del generalmente usado en materiales académicos o teóricos sobre el problema;

2.— Proponer a los periodistas colombianos la celebración de un nuevo Encuentro (el anterior se llevó a cabo los días 15, 16 y 17 de mayo de 1981 en la región fronteriza: Cúcuta y San Cristóbal) con un temario especialmente relacionado con el NOMIC y las relaciones bilaterales colombo-venezolanas;

3.— Impulsar, entre los colegiados, a través de foros, discusiones, asambleas y seminarios una mayor comprensión de la problemática integracionista;

4.— Autorizar a la Directiva Nacional del CNP a que haga contactos con organizaciones empresariales del continente como la SIP y AIR, al igual que con organizaciones nacionales como el Bloque de Prensa Venezolano y las Cámaras de Radio y TV, a objeto de discutir de común acuerdo los objetivos y finalidades del NOMIC;

5.— La conveniencia de estudiar e impulsar, tanto a nivel nacional como regional, las experiencias de comunicación alternativa. Sugerir investigaciones al respecto para conocer dichas experiencias y desarrollarlas;

6.— Expresar preocupación por el escaso interés del actual gobierno venezolano por la Agencia Latinoamericana de Servicios Especiales —ALASEI—;

7.— A fin de asegurar el cumplimiento de la Directiva Nacional en la elaboración y ejecución de un Plan de Acción en la lucha por el NOMIC, se propone la designación de un Comité de seguimiento. Este Comité de seguimiento deberá reunirse cada tres meses con la Junta Directiva Nacional del CNP para evaluar la realización del Plan de Acción en la lucha por el NOMIC.

II— Sobre Democracia y Periodismo

- 1.— **Elaborar un Proyecto de Ley de creación del Consejo Nacional de la Comunicación;**
- 2.— **Reiterar el derecho del Gremio a intervenir en los procesos de elaboración de la Política Comunicacional del Estado, al igual que la participación de los periodistas en la definición y ejecución de las políticas informativas y de opinión de los medios, independientemente de su régimen de propiedad;**
- 3.— **Recomendar a las distintas Escuelas de Comunicación Social la apertura de una cátedra o seminario sobre “Periodismo y Democracia”.**
- 4.— **Promover un Encuentro o Seminario con representantes de los Propietarios de medios y de sus organizaciones, de las Escuelas de Comunicación, el CNP y el SNTP para examinar problemas relacionados con la democratización de los medios y el NOMIC;**
- 5.— **Iniciar la publicación de una “serie de monografías” sobre las grandes figuras del periodismo venezolano de todos los tiempos;**
- 6.— **Todos los periodistas deben luchar por la democratización de los medios de comunicación, a tal efecto se exhorta a los afiliados al CNP para que utilicen y defiendan las cláusulas contraactuales que les permita participar en la línea editorial del medio y, de la misma forma, luchar para que en los nuevos contratos colectivos se incluyan cláusulas que permitan la participación en la política informativa del medio.**

III— Sobre Nuevas Tecnologías:

- 1.— **Mantener el veto al uso de las VDT por parte de los periodistas para ingresar material en el sistema, hasta tanto las empresas periodísticas —en este caso El Nacional, por ser este el diario que ha iniciado una experiencia piloto en nuestro país— estén en condiciones de discutir los planteamientos del Gremio (SNTP y CNP);**
- 2.— **Designar un Grupo de Trabajo con participación de los trabajadores de El Nacional, el SNTP y CNP para que elaboren un Plan de Trabajo que tenga como objetivos fundamentales —información de la problemática planteada con la introducción de nuevas tecnologías en las empresas periodísticas; —realizar un Seminario internacional sobre la problemática, al igual que reuniones nacionales; —elaborar un cuerpo de propuestas para discutir con la empresa (en este caso El Nacional) la automatización de la edición en condiciones favorables para los periodistas y el Gremio y —Creación del Círculo de Secretarios de Redacción (figura remozada con la introducción de la nueva tecnología).**
- 3.— **Iniciar una investigación con carácter nacional sobre el uso de las nuevas tecnologías en los medios impresos de todo el país;**
- 4.— **Crear una Comisión integrada por trabajadores de El Nacional, el SNTP y el CNP, que estudie el problema de la reorganización de las redacciones de los periódicos en vista a la introducción de la nueva tecnología.**

• FORMULACION DE POLITICAS DE COMUNICACION Y LA PARTICIPACION DE LOS PROFESIONALES DE LA COMUNICACION

En la consideración de la ponencia sobre **Formulación de Políticas de Comunicación y la Participación de los Profesionales de la Comunicación** presentada por Marcelino Bisbal del equipo **COMUNICACION**, la V Convención del CNP acordó, entre varias resoluciones o líneas de acción las siguientes:

- 1.— **Exhortar al Edo. venezolano a formular políticas nacionales de comunicación (PNC) democráticas, explícitas, integradas, coherentes, globales, flexibles y representativas de todos sectores involucrados en el proceso comunicacional;**
- 2.— **Recomendar al Edo. venezolano la creación de un Consejo Nacional de Comunicación Social. De tal forma, que se recomienda también a la Junta Directiva Nacional el preparar un ante proyecto de Ley de Creación del Consejo Nacional de la Comunicación para que sea presentado ante las próximas sesiones del Congreso de la República y ante la Comisión que se estime conveniente-Comisión de Medios de Comunicación Social del Congreso de la Rep. de Venezuela;**

3.— Reiterar la necesidad de incluir el subsector de la comunicación / información en el VII Plan de la Nación. A tal efecto, se propone:

- Contar con la participación de todos los sectores involucrados en el subsector;
- Que los contenidos del Plan de la Nación sean de obligatorio cumplimiento para todos los entes de la comunicación oficiales y privados;

4.— Que se formulen PNC, mediante instrumentos jurídicos acordes con las circunstancias sociales y políticas, así como de acuerdo a la especificidad de cada medio y/o actividad comunicacional;

5.— Propiciar la cooperativización dentro de los profesionales de la comunicación, en especial en cuanto a la introducción de los nuevos medios, tales como estereofonía AM, FM, TV por cable o suscripción, TV por medio de satélite directo, tal como lo propone el Programa del nuevo Gobierno;

6.— Buscar formas de cogestión en los medios;

7.— Exhortar a la Junta Directiva del CNP para que en el anteproyecto de Ley Antimonopolios, que fue presentada al Congreso de la Rep., se especifique y quede explícitamente incorporado lo referente a los medios de comunicación social;

8.— El Edo., conjuntamente con los propietarios de los medios y los profesionales de la comunicación, deben diseñar mecanismos que permitan al receptor el acceso al contenido valorativo del medio, así como a la orientación del mismo;

9.— El profesional de la comunicación, conjuntamente con su Gremio, debe estimular la formación de nuevas modalidades de organización social frente al fenómeno de la comunicación: asociación de usuarios de medios, por ejemplo . . .

• INFORME DE LA JUNTA DIRECTIVA NACIONAL DEL CNP, TRIBUNAL DISCIPLINARIO Y REFORMA DEL REGLAMENTO DE TRIBUNALES DISCIPLINARIOS.

Esta mesa de trabajo —Comisión IV— revisó el Informe de la Junta Directiva Nacional saliente y el anteproyecto de Reforma de los Tribunales Disciplinarios Seccionales y Nacionales presentado por la Junta Directiva Nacional saliente. Los puntos que se discutieron fueron:

1.— Defensa de la libertad de Expresión y rechazo al Proyecto de Ley de Protección Civil de la Vida Privada;

2.— Atropellos a periodistas;

3.— Ejercicio ilegal de la profesión y Reforma de la Ley;

4.— Cogestión y democratización interna de los medios;

5.— Política Comunicacional del Edo. venezolano y participación Gremial;

6.— Formación de los periodistas, Instituto de Mejoramiento Profesional del Periodista venezolano —IMPP— y aval universitario al IMPP;

7.— Actividades organizativas internas; entre las que destaca la aprobación de un equipo que garantice la regularidad de circulación de la revista del Gremio: **El Periodista**.

8.— Reforma de Reglamentos de Tribunales Disciplinarios. Esta reforma, aprobada por unanimidad después de varias discusiones, tiene como objetivo el de dotar a los Tribunales Disciplinarios de un cuerpo procedimental a fin de agilizar y perfeccionar sus atribuciones.

• ACUERDOS Y RESOLUCIONES

Dentro de esta última mesa de trabajo, se aprobaron las siguientes recomendaciones de importancia:

1.— Resolución sobre el ejercicio ilegal: nombramiento de una Comisión de alto nivel encargada de actualizar el proyecto de reforma de la Ley de Ejercicio Profesional; diseñar una política en relación a la aplicación del Art. 43 de la Ley de Ejercicio Profesional; Creación de una Comisión Nacional de Pasantías;

2.— Creación de Comisión especial para el establecimiento de sueldo mínimo;

3.— Resolución sobre la creación de nuevos sindicatos de la prensa a nivel nacional;

4.— Resolución sobre el costo de la vida y medidas compensatorias;

5.— Proponer, organizar y convocar a una Convención o Seminario sobre los problemas de la

pequeña prensa de provincia y formular un programa de acción;

6.— Que los temas para la VI Convención Nacional del CNP sea elaborado con suficiente antelación y que para tal efecto se diseñe un Secretariado Nacional el cual tendrá a su cargo la elaboración final del temario de la Convención;

7.— Saludar la decisión del gobierno de Nicaragua de propiciar el proceso electoral;

8.— Resolución sobre las drogas;

9.— Resolución contra la corrupción;

10.— Acuerdo sobre Premios de Periodismo;

11.— Seguridad Industrial en el medio periodístico;

12.— Homenajes y Reconocimientos a través de Resoluciones de la V Convención: —Homenaje al periodista José Antonio Ugas M, al colega Edmundo Barrios (**Antorcha**), homenaje nacional al periodista Simón López de **El Provinciano**;

—Homenaje a Don Rómulo Gallegos por la celebración de su centenario;

—Homenaje a Gustavo Machado.

13.— Regionalización del Instituto de Previsión Social del Periodista (IPSP);

14.— Capacitación profesional para las artes gráficas;

15.— Resolución sobre la Guerra Nuclear;

16.— Censo de Periodistas a nivel nacional.

PRIMER ENCUENTRO NACIONAL ESTUDIANTES DE COMUNICACION

OCTUBRE 1984

*“Crear para una
Comunicación Alternativa”*

De lo polémico a lo contractual: análisis semiótico de las transformaciones en el discurso de Jaime Lusinchi

MARIA TERESA ESPAR



INTRODUCCION

Quizás sea útil iniciar nuestra exposición sobre el discurso político, recordando que nuestras preocupaciones de análisis, se sitúan dentro del vasto campo de la elaboración de una teoría del lenguaje, llamada a dar cuenta de la generación de la significación, en todo tipo de conjuntos significantes.

En el estado actual de la cuestión, no podemos hablar todavía de tipología de una determinada clase de discurso —mitológico, folclórico, literario, religioso, pictórico, cinematográfico o político— y sólo por comodidad consideraremos pertinente utilizar esta calificación, partiendo del acuerdo existente que nos permite llamar "discurso político" a aquél, que en términos generales, tiene como enunciador, a un actante que realiza sus actividades dentro de lo que se conoce comúnmente como la esfera del poder.

Nuestro aporte, por lo tanto, no estará orientado a la afirmación de una tipología del discurso político, sino a la búsqueda, a partir de determinados objetos narrativos —en este caso dos momentos diferentes del decir de Jaime Lusinchi— de algunas características del funcionamiento de sintaxis de un recorrido narrativo particular que conocemos como "campaña electoral" y las transformaciones discursivas que se generan en el momento de la finalización de este tipo de confrontación.

Nuestra comunicación se inscribe dentro del marco teórico y metodológico de la Escuela Semiótica de París (Greimas) y específicamente en el campo de análisis del discurso del poder (Eric Landowsky).

1.— SINTAXIS DEL RECORRIDO NARRATIVO 'Campaña Electoral'

El ser, el hacer y el decir del sistema político establecido en Venezuela, corresponde a la ideología jurídico-política que anima las teorías liberales de la democracia representativa. Un momento estelar de la manifestación de esta democracia es el período electoral en el que el objeto de valor modal /poder/, sometido a sus propias leyes de transformación, pasará, a través de una serie de pruebas, de un actor a otro. La campaña electoral es una parte de un largo Recorrido Narrativo, organizado a partir de numerosos Sub-Programas Narrativos de uso, hasta alcanzar su climax, que es el momento de la sanción, realizada por un actante colectivo Destinador y Juez Supremo, que es "el pueblo de Venezuela". Los sujetos que van a tratar de alcanzar el objeto de valor nodal en juego, han pasado ya, si tomamos como punto de partida las funciones propias, la prueba calificante (o de adquisición de competencia), figurativizada a través de la calificación como "candidato presidencial". Es necesario señalar la complejidad de este recorrido narrativo, desde el punto de vista del esquema actancial, que proviene de una multiplicidad de actores individuales y colectivos (Presidente, gobierno, partido de gobierno, partidos de oposición, dirigentes, periodistas, publicistas, técnicos, . . . y sobre todo los candidatos presidenciales y el pueblo, que son los actores principales). Todos estos actores intercambian roles actanciales a lo largo del recorrido "campaña electoral"; esta complejidad nos obliga a focalizar nuestro trabajo hacia determinados puntos de vista, con la finalidad de ir avanzando en la reconstrucción de este vasto complejo significante, que sólo por osadía, nos atrevemos a abordar.

Si la presencia de actantes y actores es múltiple y capaz de manifestar una dinámica particular del discurso político, podemos decir lo mismo del tejido de funciones y programas narrativos que se entremezclan y cabalgan unos sobre otros en cada fragmento del hacer o el decir en una campaña. Nuestra primera elección, nuestra primera segmentación de este extenso corpus, es la de optar por la dimensión cognitiva y dentro de ella por el hacer saber de un determinado actor, en dos momentos nada más de su aparición como sujeto semiótico. Si es cierto que la teoría semiótica es capaz de generar modelos abstractos, a partir de análisis parciales, por su doble carácter hipotético-deductivo e inductivo, quizás este trabajo pueda ser utilizado, como un pequeño aporte. Si es únicamente una ejemplificación más, del funcionamiento del modelo canónico, no habremos hecho sino un simple ejercicio de análisis semiótico, ínfimo logro en la búsqueda del saber.

1.1. LA ESTRUCTURA POLEMICA

"En esta relectura del esquema propiano ha sido dado el paso decisivo al reconocer la estructura polémica que le es subyacente. (...) dos recorridos narrativos, los del sujeto y del anti-sujeto, se desarrollan en dos direcciones opuestas, pero caracterizadas por el hecho de que los dos sujetos tratan de alcanzar un mismo y único objeto de valor: de esta manera aparece un esquema narrativo elemental, fundado sobre la estructura polémica". NARRATIF. 6. (1).

El esquema narrativo, se presenta como un modelo ideológico de referencia y la estructura conflictual es uno de los dos polos extremos de la confrontación que caracteriza a toda comunicación humana; —el otro es el de la estructura contractual, de la que hablaremos más adelante—; el intercambio más apacible implica el enfrentamiento de dos voluntades contrarias y el discurso narrativo aparece como un lugar de representaciones figurativas de diferentes formas de la comunicación humana, hecha de tensiones y de retornos al equilibrio.

Es evidente el carácter polémico de una campaña electoral; espacio figurativo por excelencia, de la confrontación democrática. Toda clase de figuras polémicas se ponen en juego y los P.N. de sujetos y anti-sujetos se suceden.

Es imprescindible aclarar que el rol de sujeto o anti-sujeto, Destinador o Anti-Destinador o el carácter de Programa o anti-Programa, dependerán únicamente del punto de vista del Enunciador, encargado de manifestar, en un momento determinado del recorrido narrativo, las distintas posiciones actanciales o funcionales que ocupan los actores y los programas discursivos. No se tratará pues en modo alguno, de los criterios del analista, sino del modo de representación semiótica de la realidad que el sujeto de la enunciación-enunciado, toma a su cargo.

Las confrontaciones de nivel cognitivo, tienen una de sus manifestaciones más pertinentes a través de entrevistas en los medios de comunicación social, constituyendo una especie de texto, de difícil segmentación, debido a su falta de linealidad y a la no-concomitancia temporal. Un ejemplo particular de confrontación cognitiva lo constituyó el debate televisado entre los candidatos presidenciales de AD y COPEI (10-05-83), que ha sido objeto de análisis por nuestra parte, y que tiene una continuidad-segmentada en un breve período de la campaña electoral.

Es imposible pensar en un discurso político como corpus homogéneo. Únicamente fragmentos de discurso, con todas las limitaciones que esto supone en relación con el concepto de globalidad significante, pueden ser abordados; por lo tanto la estructura polémica de la campaña electoral aparecerá únicamente en forma fragmentaria y focalizada; sin embargo el poder de ese carácter de confrontación de la estructura global, se manifiesta en cada una de las recurrencias discursivas.

1.2. LOS ACTANTES

¿Quién es quién, en una campaña electoral? ¿quién hace qué, quién habla, a quién y para qué? Estaríamos tentados de plantearnos así el problema, pero el rigor de la metodología nos obliga a considerar a los actantes como términos de una relación que es la función, como un tipo de unidad sintáctica, de carácter formal sin considerar ningún tipo de investimento semántico o ideológico. Sin embargo, su formulación abstracta, no deja al actante este recorrido narrativo, a salvo de una movilidad sintáctica, hasta cierto punto abrumadora: ninguna posición puede ser definida de una vez por todas. El esquema actancial es hasta cierto punto simple —enunciador / enunciatario para los actantes de la comunicación o de la enunciación; destinatador / destinatario, sujeto / objeto para los actantes de la narración o del enunciado; el problema no está en la imposibilidad de definir las posiciones actanciales canónicas sino en la fluidez de un discurso que impide aprehender un rol actancial que se mantenga durante un determinado fragmento de discurso. Los enunciados de estado, las conjunciones o disyunciones de sujetos con objetos, los programas narrativos, se condensan y encabalgan en un tiempo de la linealidad discursiva, tan breve, que apenas definido un rol actancial de un determinado actor, es preciso redefinirlo de acuerdo con transformaciones sucesivas: de sujeto a anti-sujeto, de destinatador a destinatario, de Juez Supremo a destinatario manipulado. Es como si el discurso político mostrara su implacable poder manipulador, su vocación de hacer persuasivo por excelencia, a través de una especie de juego de máscaras, que pone en turbulencia también, ese espacio aséptico y formal, abstracto y simple, de las estructuras narrativas de superficie.

Tratar, pues, de definir las posiciones actanciales de los diferentes actores que intervienen en la contienda electoral, será por el momento, una aproximación. El establecimiento de isotopías actanciales y actoriales podría servirnos de punto de partida serio y quizás observaríamos que una isotopía de roles temáticos ("adecos", "copeyanos", "masistas", "comunistas", "pueblo", "electorado"), contribuiría a fijar el punto de partida para ingresar con un hilo conductor, en lo que hasta ahora se manifiesta como laberinto.

¿Cuál es el rol actancial del "pueblo soberano"? El Destinador Supremo se transforma con demasiada facilidad en destinatario-manipulado, seducido, provocado, tentado, intimidado. El único rol que no ocupa nunca —dada su realidad multiforme, heteróclita y múltiple— es el de enunciador; los enunciadores por su parte, son su voz, su identidad, su competencia y su performance: "El pueblo quiere, sabe, cree, puede. . .". Sin embargo es también, el actante Juez Supremo y otorga, a través del voto, en el momento de la Sanción, el objeto de valor final, el poder a un sólo sujeto-héroe glorificado. En esa Sanción el "pueblo soberano" no es todo el pueblo; es solamente una mayoría; más de tres millones de venezolanos sufren con su respectivo héroe, el fracaso de su Programa Narrativo.

Los candidatos presidenciales, cuyo rol actancial de base, es el de destinatario-sujeto delegado de búsqueda del poder, participan intensamente en el juego de máscaras que es el permanente cambio de rol; aclamados o vituperados, se someten pacientemente o impacientemente a ese tejido de pruebas de toda índole, para terminar como héroe, uno solo, y anti-héroe, todos los demás después de haber ocupado todas las posiciones del esquema actancial.

Los partidos políticos, constituyen, junto con su respectivo candidato presidencial, una suerte de actante dual, que padece las mismas vicisitudes de su sujeto delegado, o se glorifica con él.

No destacaremos otros tipos de actores que intervienen en la campaña electoral. Hemos dejado sin precisar el rol actancial del Estado, del gobierno, de los asesores, de los periodistas, conscientes del carácter de bosquejo que tiene esta comunicación, y de la necesidad de seleccionar un determinado punto de vista.

1.3. COMPETENCIA Y PERFORMANCIA. EL OBJETO DE VALOR POR ADQUIRIR

Al centrar nuestro interés en los actores discursivos, llamados "candidatos presidenciales" y en el "pueblo de Venezuela" podemos determinar que como actantes narrativos los candidatos se manifiestan discursivamente, después de haber pasado la "prueba calificante", que supone la adquisición de la competencia modal —querer / saber / poder— buscar el objeto de valor modal /poder/, fin último de este recorrido narrativo. La campaña electoral es por lo tanto un fragmento del gran sintagma englobante "democracia representativa". Esta prueba calificante se figurativiza a través del acto de investidura de los candidatos, en cada uno de los partidos políticos.

El pueblo de Venezuela, actante Juez Supremo de la prueba glorificante está investido de la competencia para otorgar el poder, en el acto de votación para elegir al Presidente de la República.

Si es cierto que el P.N. de base, común para el actante-sujeto delegado, es la búsqueda del objeto de valor modal "poder", figurativizado por la investidura presidencial, es preciso señalar que no todos los sujetos que participan en la prueba, tienen la misma competencia, y en este caso interviene un elemento fundamental que podríamos llamar la "cuantificación", basado en el carácter colectivo del actor "pueblo", sujeto de estado, que se conjunta o se separa, a través de la modalidad volitiva de los diferentes partidos políticos considerados, como objetos. Un núcleo estable de conjunciones, determina la existencia de los "grandes partidos", que se oponen a los "pequeños partidos". Los candidatos de estos últimos, no tienen como P.N. de base la conjunción con el poder, sino un P.N. de "crecimiento" que constituye su Prueba Glorificante, o en su defecto el fracaso de su P.N.

2.— EL TEXTO OBJETO: ENTREVISTA AL CANDIDATO PRESIDENCIAL DE A.D. JAIME LUSINCHI, EN EL PROGRAMA DE T.V. "PRIMER PLANO", DIRIGIDO POR MARCEL GRANIER (24-10-83).

Una entrevista por televisión en la campaña electoral, como dijimos anteriormente, no es sino un fragmento mínimo de la magnitud significativa que hemos convenido en llamar "discurso político". Imposible pretender tampoco, hacer un análisis global de sus significaciones. Tomaremos únicamente los aspectos que hemos precisado en el título de nuestra ponencia.

Algunas precisiones nada más sobre el carácter semiótico de la situación de "entrevista".

La entrevista se inscribe dentro de la dimensión cognitiva y es una manifestación peculiar de la modalidad del saber. En algunos casos aparecerá como un querer saber de S1 sobre el saber de S2, en otros como un hacer creer (hacer persuasivo) de los dos sujetos. Sin embargo en su conjunto se puede definir como un hacer manipulatorio cuya destinatario manipulado, es el pueblo. El carácter polémico de la campaña electoral, se manifestará, a través del hacer saber de los actores en todo su esplendor.

En esta entrevista Jaime Lusinchi y Marcel Granier conversaron sobre diversos temas. Entre el entrevistador y el entrevistado no parece haber nada especial que destacar: al querer-saber de Granier, responde el hacer-saber de Lusinchi.

Lo que sí parece pertinente, de acuerdo con nuestra finalidad es reconstruir el rol narrativo del anti-sujeto, puesto actancial clave de la estructura polémica, y que se figurativiza a través de diferentes actores de los que se habla en la entrevista.

2.1. EL ANTI-SUJETO Y SU PLURALIDAD DISCURSIVA. LA SANCION NEGATIVA Y SUS FIGURAS.

Recordemos que Jaime Lusinchi, es en este discurso un sujeto semiótico, cuya existencia se definirá por su hacer saber. Este sujeto semiótico es además un actor, provisto de diversos roles temáticos (su individuación y su carácter de candidato de A.D.) y de diversos roles actanciales.



LU

El carácter de sujeto-delegado, subyace a todo su hacer cognitivo. Las transformaciones actanciales se suceden a lo largo de su discurso: enunciador / enunciario, manipulador / manipulado, sujeto / objeto, pero gracias a su posición de actante cognitivo de la enunciación-enunciado podríamos afirmar que en este discurso se construye una isotopía actancial en la que Lusinchi aparece como Destinator Juez. Gracias a este rol, establece en el discurso a diferentes actores: Luis Herrera, Gobierno, Copei, Felipe Montilla, Arturo Sosa, Leopoldo Díaz Bruzual, Miguel Enrique Otero Castillo, como anti-sujetos/anti-objetos de valor, a través de los cuales se manifiesta la estructura polémica del contrato. Otros actores, colectivos o individuales, (A.D., U.S.A. LANDAU, EL CARIBE), son objeto de juicios de valor positivos y sujetos de contratos contractuales, anticipando así su discurso en la prueba glorificante.

Jaime Lusinchi dice de sí mismo (16-05-83, entrevista con Marcel Granier en "Primer Plano"), "yo soy un hombre pacífico y tranquilo . . . (con) capacidad de diálogo . . . abierto de diálogo y a la concertación y nunca he sido un comecandela"; esta referencia textual, que es una especie de manipulación del discurso por parte del analista, podría servir como punto de partida para plantear el problema de la veredicción en el discurso. Este fragmento, que desde el punto de vista semiótico es una auto-sanción positiva, nos muestra a Lusinchi como un sujeto conjunto con valores de orden patémico y modal:

"Pacífico": /no-plémico/
"tranquilo": /no polémico /
"dialogador": /contractual/
"concertador": /contractual/

Los valores que se atribuye, lo instituye como sujeto competente para el establecimiento de contratos no polémicos, es decir, contractuales. Esta sanción acerca de su "yo", contrasta de

NGHI

manera clara, con su sanción acerca de los actantes que participan en el P.N. polémico. La descripción de su competencia se opone a su performance cognitiva, acerca de los demás; sus haceres cognitivos son contradictorios. En efecto desde el punto de vista de las estructuras narrativas de superficie, hemos afirmado ya, la presencia en este discurso de la estructura polémica en la que Lusinchi se instala como actante-Juez, que realiza un hacer interpretativo (sanción) acerca

de los anti-sujetos en cuanto que sujetos de estado, conjuntándolos, con diversos tipos de objetos de valor negativo, que constituyen su calificación.

Destacaremos que una isotopía semántica profunda se establece, a partir de estas sanciones, que podría resumirse a ese nivel de articulación lógico semántica del sentido como:

/elevación/	vs.	/degradación/
"Lusinchi"		"Luis Herrera"
"A.D."		"Gobierno"
"U.S.A."		"COPEI"
"Landau"		"Felipe Montilla"
"El Caribe"		"Miguel Henríquez Otero"
"Los maestros"	...	
"el FMI", "los banqueros"		

Esta articulación semántica profunda, corresponde a nivel de las estructuras narrativas 'de superficie a la axiologización de los actantes de los P.N. opuestos. La categoría clasemática positiva /elevación/ articula los contenidos de los actores que contraen con Jaime Lusinchi un P.N. contractual; los antiactantes se articulan alrededor de la categoría clasemática negativa /degradación/.

En el nivel de la manifestación, lugar del recorrido generativo, en el que estas estructuras abstractas y formales, asumen un nuevo investimiento semántico, y en el que se figurativizan esos contenidos, veremos cómo Jaime Lusinchi, no ahorra calificaciones desvalorizantes:

- "... El Presidente Herrera y Copei que tantas cosas **inventan** todos los días..."
- "... La gente de Copei es muy **maliciosa**..."
- "... ellos (Copei) andan terriblemente **frustrados**".
- "... sí hubo manifestaciones **grotesca**, diría yo, del gobierno de Venezuela y de Copei..."
- "... (el gobierno) anduvo en **chismorreos**..."
- "... la política de este gobierno ha sido **muy errática y muy cambiante**".
- "... este gobierno es **muy contradictorio** y sencillamente tiene unas relaciones **absolutamente epilépticas** (en Política Exterior)..."
- "... los ministros de Educación de Copei, se han venido **haciendo los locos**..."
- "... a ellos (al gobierno) les gusta **dejar podrir** los problemas..."
- "... **la tozudez, la testarudez** del Ministro Montilla".
- "... a veces es **ignorancia**, a veces es simple y llana **testarudez** ... de todo hay en esa viña copeyana..."
- "... el ministro Montilla es un hombre **muy agresivo** ... cuando Copei quería **tirar piedras**... llamaban a Felipe Montilla ... él siempre está listo para **disparar**..."
- "... Miguel Henríquez Otero se nos presenta allí como un **pobre heredero** ... **ni siquiera se ha dado cuenta de lo que dice** ... pareciera que se lo hubieran escrito..."

Para el actor discursivo Jaime Lusinchi, sujeto de la búsqueda del poder, el universo en el que se inserta su acción, está dividido en dos: los que están con él y los que están contra él, manifestación clara de la estructura polémica. Las trampas del discurso político, su capacidad manipulatoria de la realidad, permiten a sus enunciadores hablar de "los maestros" o "el pueblo" o de "El Nacional" como una totalidad sin fisuras, considerándolo desde el punto de vista de la categoría tímica, como /eufórico/. Pero entre "los maestros" y "el pueblo", ese actante colectivo tan vapuleado, están también las individualidades de los que forman filas como anti-sujeto y actúan en un anti P.N. El decir de los enunciadores —candidatos, no lo manifestará. El lenguaje permite el engaño, la seducción, la tentación ... los instaure y los valoriza. El lenguaje permite también la provocación y la intimidación y el pueblo soberano es su destinatario, y como tal, su víctima.

3.- SINTAXIS DE LA PRUEBA GLORIFICANTE

Podemos distinguir tres segmentos autónomos de la sintaxis narrativa que son los recorridos

narrativos del sujeto performador, del Destinador-manipulador y del Destinador— juez, que es actante-sujeto del desenlace de las pruebas, que se denomina “Sanción”. La “sanción” es una figura discursiva, inscrita en el esquema narrativo. Equivale al reconocimiento del héroe y, negativamente a la confusión del traidor; el reconocimiento, por parte del Destinador final es la contrapartida de la prueba glorificante, asumida por el destinatario-sujeto.

En el caso de la elección presidencial, el actante colectivo Destinador-Juez se instaura el día de las elecciones y su sanción cognitiva se realiza a través de la expresión de su querer, figurativizada por el voto. Este actante colectivo de la democracia es un actante escindido, articulado a través de una cuantificación de voluntades individuales, que se suman para constituir una mayoría; en definitiva no es el sujeto colectivo el que ejerce el rol de Destinador-final, sino únicamente “la mayoría”, la que resuelve el conflicto de voluntades enfrentadas en la campaña electoral, a través del P.N. de los diferentes sujetos delegados, conjuntándose así con la victoria o la derrota, al igual que los candidatos y los partidos que los apoyan.

El rol de la mayoría es también el rol del héroe destinatario —sujeto y Juez al mismo tiempo. La minoría y su querer se transforman en silencio, la prueba glorificante no es la victoria de todos; es la manera de ser de la democracia representativa, espacio de generación de significaciones, donde la expresión “todo el pueblo”, quiere decir en realidad “una parte”.

A través del acto de votación, sin embargo, se resuelve el conflicto; el poder pasa de un actor a otro y la estructura polémica subyacente al desarrollo de la campaña electoral, se suspende, por un momento, si no en el nivel pragmático de las acciones de vencedores y vencidos, si al menos en el decir del héroe glorificado. El discurso se transforma en el momento en que el sujeto se transforma. Jaime Lusinchí pasó el 4 de diciembre de 1983 de sujeto de búsqueda de la modalidad del poder a sujeto conjunto con el poder, y el 12 de diciembre en su discurso como presidente electo, deja, como enunciador, las marcas de su transformación en el enunciado.

3.1. EL DISCURSO DE JAIME LUSINCHI, DESPUES DE LA PRUEBA GLORIFICANTE, (12-12-83)

Si los enunciados narrativos analizados anteriormente, podríamos resumirlos como “manipulación —provocación” y “manipulación intimidación”, en lo que se refiere a los juicios de Lusinchí sobre el anti-sujeto, podríamos llamar a este recorrido figurativo “discurso de seducción”; el enunciatario colectivo, otra vez “todo el pueblo de Venezuela”, es ahora el destinatario —sujeto de contrato fiduciario, inscrito en el interior de las estructuras contractuales de la Comunicación, y para la aceptación de este contrato recibe, de parte del Destinador-Presidente, todas las garantías de un hacer cognitivo-persuasivo apoyado en la seducción:

“El pueblo y nuestras fuerzas armadas, bajo la acertada dirección del Consejo Supremo Electoral, dieron un ejemplo más de su vocación democrática”.

“Para nuestro noble pueblo . . . este momento y este acto significan la reafirmación de su madurez política, de su capacidad crítica y de la decisión . . .”.

Ya no hay “chismorreos”, “manifestaciones grotescas”, “relaciones epilépticas”, “testarudez o ignorancia”. El destinatario-sujeto colectivo, sólo aparece conjunto, en el decir de Jaime Lusinchí a objeto de valores positivos.

En su P.N. virtual, de gobierno, no se manifiesta el anti-sujeto, sino únicamente la proposición de un contrato idílico:

“Trabajaré sin descanso para lograr el bienestar nacional”.

“Apelo a esas raíces, a la madurez de criterio enriquecida en el ejercicio democrático, a la capacidad para la esperanza, para la realización y para el trabajo constructivo de los venezolanos”.

“ . . . con la solidaridad de una empresa y de un compromiso que a todos atañe y a todos concierne, hemos de lograr nuestras metas y nuestros propósitos de reforma y de avance en paz y libertad”.

Aquellos actores que el 24-10-83, andaban "terriblemente frustrados", a los que les gustaba "dejar podrir los problemas" que eran "tira piedras", "agresivos" o que se venían "haciendo los locos", son convocados ahora a articularse como destinatarios-sujetos con el Destinador.

"... con el respaldo y comprensión de los demás partidos políticos".

"... dirigir (él) la revolución de los mejores: los mejores de (mi) partido y de todos los partidos y de fuera de los partidos. Ratifico es convocatoria al esfuerzo común, superada ya la etapa del enfrentamiento electoral".

"Con la ayuda de ustedes, con el esfuerzo de toda Venezuela, vamos unidos todos, a la empresa magnífica de poner al país en marcha. Así será".

CONCLUSION

No hemos tratado de hacer ningún juicio de valor ideológico o político. Hemos tratado de ser consecuentes con el slogan de la semiótica greimasiana: "Fuera del texto no hay salvación"; nuestra posibilidad de manipulación del texto, se reduce a la escogencia del punto de vista.

Nuestro análisis hubiera debido ser más minucioso, sin embargo, creemos que hemos evidenciado, la capacidad representativa y la plasticidad del lenguaje, que lleva las marcas indelebles del ser del enunciador, de sus estados y de sus transformaciones. Deberemos aproximarnos en el futuro al discurso de otros actores candidatos, para comprobar si el paso de sujeto de búsqueda a sujeto glorificado, conlleva, como en este caso, una transformación narrativa, capaz de suspender el conflicto humano para convertirlo en una virtualidad instantánea de armonía, evidencia de la capacidad manipuladora y engañosa del discurso del poder. □

diálogosocial

Revista Mensual Centroamericana fundada en 1967.

Una aproximación científica y periodística a los sucesos que conmueven la realidad latinoamericana y en especial a centroamérica, en la óptica del proyecto histórico de nuestros pueblos. Un intento de pasar revista a los acontecimientos económicos, políticos, sociales y culturales con el ojo clínico e incisivo que ayuda a encontrar la verdad.



Edita:



Centro de Capacitación Social

Suscríbese por correo aéreo al
Apartado 9A - 192
Calle 66 Ae.
Panamá, R.P.
Teléfono: 26-6971

Costo para Latinoamérica y España
US\$25; E.E. UU., Europa y Canadá US\$35;
Africa, Asia y Oceanía US\$40.

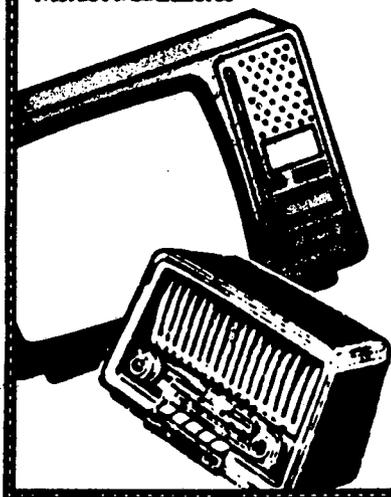
• GUIA BIBLIOGRAFICA

La telenovela, el el signo de nuestro tiempo

La ficción narrativa en radio y televisión

Manuel Bermúdez

Monte Avila Editores



CRISTINA POLICASTRO

Con el auge de los Medios de Comunicación masivos se ha tendido a establecer una división radical entre las formas de cultura tradicional (libros, teatro, exposiciones, etc.) y las nuevas expresiones, surgidas de los Medios. De esta división ha aparecido una denominación valorativa que identifica en bloque las formas tradicionales como una "cultura superior" o "highcult" y la producción de los medios con una "cultura bruta" o "masscult". Aun cuando no siempre se emplean dichos términos, es bastante generalizado el juicio que implica un menosprecio hacia los fenómenos culturales que tienen aceptación popular. Se trata de la misma actitud de base con la que se construyen las antologías y las historias de la literatura: mostrando una línea de continuidad homogénea entre las corrientes literarias institucionalizadas, y descartando las manifestaciones simultáneas que no encajan en dichas corrientes. Es así como,

por ejemplo, las creaciones de origen popular son relegadas, cuando mucho, al campo del "folclore".

En el caso de los Medios de Comunicación, muy especialmente el de la TV, hay factores reales que han contribuido a conformar el binomio mala calidad = aceptación masiva, y viceversa, como una verdad indiscutible, aunque no siempre es así. Son muchos los elementos que intervienen en la elaboración de un programa de T.V., buscando captar la aceptación masiva que exige el patrocinante; pero la "popularidad" de un programa no autoriza su identificación con formas auténticas de expresión popular. En muchos casos la T.V. se ha convertido en un instrumento orientado a que el tiempo libre, ahora mayor gracias a años de luchas y esfuerzo, sea consumido en entretenimientos embrutecedores. Pero, si bien es cierto que el Medio condiciona el Mensaje ("el Medio es el Mensaje"), no todo lo que producen los medios es (ni debe ser) embrutecedor, y para ello es necesario dejar de lado la actitud de desprecio, que a nada conduce e intentar, mediante una participación activa, estudiar críticamente su producción y mejorar su calidad. Sin embargo, muchos intelectuales se han negado a trabajar para los medios, por considerarlos degradantes; y algunos críticos se consideran demasiado "serios" para fijar su atención en esos fenómenos culturales que se orientan a captar el interés de esa categoría / muchedumbre que los sociólogos han llamado "las masas".

En este sentido puede considerarse una labor de avanzada el trabajo de análisis que Manuel Bermúdez ha venido realizando sobre algunos programas radiales y televisivos, y que ahora cristaliza en un libro llamado **La ficción narrativa en radio y televisión** (1). Bermúdez es profesor universitario, escritor y crítico de literatura, de orientación semiótica (ciencia de los signos); y desde hace varios años viene prestando sus conocimientos al estudio de la televisión, al desempeñarse como investigador en el Departamento de Semiología de R.C.T.V. El libro, por tanto, no se trata de un estudio sociológico sobre los efectos de los medios audiovisuales en el receptor (campo que ya ha sido parcialmente estudiado), sino de un análisis que centra su objeto en la narrativa de radio y

T.V., en cuanto productora de universos ficcionales autónomos, con lenguaje y valores estéticos propios. Como tal, el libro de Bermúdez es pionero en este tipo de estudios, y responde a la necesidad de producir un conocimiento válido en relación a algunos aspectos del fenómeno cultural de más amplia difusión en la actualidad, rescatando con ello el trabajo de muchas personas que han aunado su esfuerzo para producir una mejor televisión.

El libro, dotado de una gran coherencia y unidad, recoge diversos trabajos que fueron publicados en forma independiente por la revista **Video - Forum**, en los cuales Bermúdez abarca el estudio de radionovelas, telenovelas, relatos policiales, programas de televisión educativa-infantil, así como la estructura narrativa y la connotación musical de la serie **Raíces**.

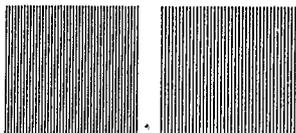
Gran parte del libro se ocupa de la radionovela y de "su hija", la telenovela, partiendo de obras iniciales como **El derecho de nacer**, abordadas como 'signo' de una conciencia colectiva, ingenua y sentimental, como 'símbolo' de un mestizaje sociológico y artístico, y como 'síntoma' de una liberación utópica (p.20), hasta llegar a telenovelas locales recientes (**Soltera y sin compromiso**, **Estefanía**, **Doña Bárbara**, etc). mostradas algunas como parte integrante de un proceso de renovación y búsqueda que "ha dejado los modelos antiguos y estereotipados de la novela romántica de folletín". Y, sin dejar de hacer una seria advertencia contra el peligro de la estandarización de los temas, el lenguaje y el diseño novelescos, que conduce al "kitch" y a la "pacotilla literaria", Bermúdez afirma que, a nivel de recepción, **la radionovela y la telenovela se han convertido prácticamente en géneros literarios de la cultura popular latinoamericana**.

Del conjunto destaca el análisis de **Estefanía** (1979), de Julio César Mármol, por la relación que se establece con discursos de otra índole. Se trata de una comparación entre la mencionada telenovela, un ensayo histórico (**El 25 de enero de 1958**, de Helena Plaza), y una novela testimonial (**Se llamaba S.N.**, de José Vicente Abreu) tres discursos distintos que se sirven del mismo referente: la dictadura de Pérez Jiménez. El ensayo histórico,

por su fuerte soporte documental, intenta ser convincente por medio del razonamiento. La novela testimonial se nutre de hechos menores, frustraciones y fracasos eslabonados, que los historiadores poco mencionan, y siendo un discurso fundamentalmente literario que participa de la ficción, suele convertirse en documento histórico (otra cara de la historia) de gran veracidad. La ficción telenovelesca, por su multiplicidad de códigos (verbal, icónico, soloro, fílmico) logra crear un efecto de realidad tan fuerte que, en el caso de **Estefanía** "muchos llegaron a identificar el sistema de signos de la ficción con el sistema político y humano de la realidad" (p. 75). Con esta triple comparación, Bermúdez demuestra con lucidez el hecho de que mientras más ficcional es un discurso, más posibilidades tiene de ahondar en la realidad referencial, logrando, paradójicamente, un mayor efecto de realidad.

Razones de espacio nos impiden seguir extendiéndonos en el comentario de este libro que, a un con el fuerte soporte erudito y metodológico que lo destina a un lector especializado, logra un nivel de amenidad (Bermúdez es ante todo un narrador) que lo hace accesible también al público no especializado. En todo caso, consideramos que **La ficción narrativa**... pasa a ser un libro de lectura obligada para los estudiantes de Comunicación Social y para todos aquellos investigadores de la cultura capaces de entender que ésta no se reduce sólo a la tradición greco-romana, o a la producción de arte para "entendidos", sino que envuelve diferentes manifestaciones que le confieren un carácter heterogéneo que la nutre y la enriquece, evitando su estancamiento. Ese es el signo de nuestro tiempo, diría Bermúdez (2). □

- 1) Monte Avila Editores, Caracas, 1964.
- 2) Recientemente Manuel Bermúdez publicó un libro titulado Cecilio Acosta, un signo en el tiempo. Academia Nacional de la Historia, Caracas, 1983.



TIERRAS

DE COMUNICACION SOCIAL - U.C.V.

Nº 5

Bs. 2.-50

Organo Divulgativo de la Generación del Viernes Negro

Caracas, Jul.-Agos. 1984 / Año 1

La televisión: entre servicio público y negocio

Estudios sobre la
transformación televisiva en
Europa Occidental

Giuseppe Richeri (ed.)

Colección «GG Mass-Media»
494 páginas, de 20 x 13 cm. ISBN: 968-
6085-72-6

Ptas. 1.700

La primera de las cuatro partes en que se divide la obra reúne aportaciones de la economía política al análisis y a la comprensión de los *mass-media*. La segunda trata de los procesos de transformación de la actividad televisiva. La tercera parte confronta el cine y la televisión. La cuarta analiza la relación entre las nuevas tecnologías electrónicas y la televisión.

Además del propio Richeri, citaremos entre los autores recopilados a: Garnham, Cesareo, Schiller, Smythe, Sahin/Robinson, Piliati, Doglio, Murdock, Grandi, Isepipi, Mattelart/Piemme, Azemard, Pinto, Pisanti, Raleigh, Bruzzone, Miège, Littunen, Quiniou, Pedroia, Bevilacqua.

La producción de la noticia

Estudio sobre la construcción de la realidad

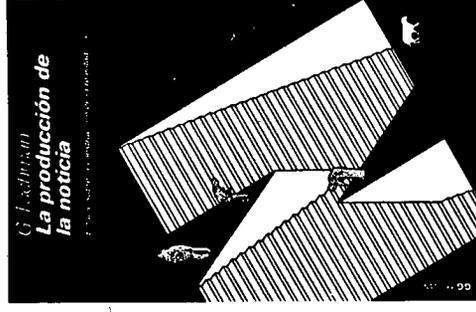
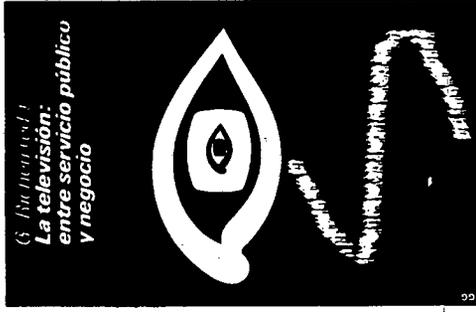
Gaye Tuchman

Colección «GG Mass-Media»
294 páginas, de 20 x 13 cm, con figuras y
tablas. ISBN: 968-6085-73-4
Ptas. 1.200

La noticia —afirma Gaye Tuchman— es una ventana al mundo. A través de su

marco aprendemos sobre nosotros mismos y sobre los otros; sobre las instituciones, los líderes y los estilos de vida de nuestra propia nación y de otras naciones.

Pero, como cualquier marco, la noticia oculta, no sólo revela. Si da a ciertos sucesos su carácter público, evita que otros sucesos pasen a ser información pública. Producir la noticia, más que ofrecer una imagen o un espejo de la realidad, es, construir la realidad misma. La noticia limita el conocimiento. Ciega la realidad social, en lugar de revelarse. Se apoya en estructuras institucionales y, a la vez, las reproduce. La noticia legitima el *statu quo*.



● INFORMACIONES

● CURSO PANAMERICANO DE TELEVISION

El 25 de mayo culminó el Primer Curso Panamericano de Producción y Dirección de Televisión, en el que participaron realizadores, productores y técnicos de Colombia, Costa Rica, Perú y Venezuela.

El curso coordinado por la Fundación Academia Nacional de Ciencias y Artes del Cine y la Televisión y el Instituto Nacional de lo Audiovisual de Francia, cumplió los objetivos de contribuir a la capacitación y formación del recurso humano que opera en los medio audiovisuales, y enseñar las técnicas específicas en cada una de las áreas del proceso de la producción televisiva.

Participaron como docentes, el realizador y profesor Alain Nahum, el director de fotografía Richard Copans, ambos procedentes de Francia, y Gustavo Vainstein, productor y realizador de radio y TV en Argentina.

El evento fue además patrocinado por los despachos de Relaciones Exteriores de Francia y Venezuela, la dirección de Tecnología Educativa del Ministerio de Educación, el Ministerio de Transporte y Comunicaciones, la Cámara Venezolana de Televisión, el Instituto Nacional de Cooperación Educativa y el Centro Simón Bolívar.

● CONCENTRACION EN LA INDUSTRIA FONOGRAFICA

Según datos suministrados por la Cámara Venezolana de Productores Fonográficos, las ventas de 1983 fueron de 360 millones bolívares a nivel de comercios y el mercado crece anualmente entre el 10 y el 15 por ciento.

La inversión total del sector supera los 500 millones de bolívares y está en capacidad de producir 92.000 long play y 55.000 cassettes diarios. Por otra parte la industria genera 3.000 empleos directos, además de ocupar 400 artistas e intérpretes que están bajo contrato de diferentes empresas nacionales.

Desde 1958, cuando las importaciones de discos fueron sometidas al régimen de licencia previa, la industria fonográfica ha ido creciendo paulatina pero vigorosamente y hoy son ya 26 las empresas dedicadas a los diferentes procesos industriales.

Sin embargo la participación de las empresas ha variado notablemente a partir de 1979, ya que dos industrias fonográficas creadas bajo el amparo de los dos canales comerciales: Sonográfica (Radio Caracas Televisión) y Sonorodven (Venevisión) han logrado imponerse aceleradamente en el mercado hasta el punto de controlar actualmente el 55 por ciento, superando a empresas tradicionales. El 90 por ciento del mercado se reparte entre las dos empresas mencionadas y las tradicionales La Discoteca (1955), El Palacio de la Música (1947), y CBS Columbia. Esta última es la única empresa fonográfica estadounidense establecida directamente en el país y, al no poder abrir fábrica de discos y cassettes, subcontrata esta fase del proceso a empresas venezolanas.

Tanto Sonográfica como Sonorodven han iniciado operaciones de transnacionalización, siguiendo la trayectoria de La Discoteca, empresa que estableció en Miami su filial TH-USA.

● TALLER SOBRE RADIO POPULAR

Del 1 al 14 de julio se desarrolló en Pozo de Rosas (Los Teques) un taller intensivo de capacitación radiofónica con la participación de 21 miembros pertenecientes al Circuito de Radio Educativa y Popular (Radio IRFA-Caracas, Radio Selecta-Maracaibo, Radio IRFA-Campo Mata, y Radio Occidente-Tovar).

El taller se separó en su orientación de los criterios radiofónicos comerciales y trató de aplicar metodologías que responden a los genuinos intereses del pueblo y su cultura, ya que "quien mejor educa al pueblo es el propio pueblo".

Se practicaron diversos formatos de producción: entrevista individual y colectiva, micros, sociodrama, revista, audiodebates, cuñas, música, locución etc., pero dentro del criterio de privilegiar al máximo el uso del lenguaje popular y los métodos de comunicación horizontal con objetivos organizativos.

Respecto al aspecto educativo se plantearon propuestas, aún embrionarias, para transformar las aburridas clases radiadas en otros formatos más estimulantes y entretenidos. Se consideró que en el marco actual todo programa radiofónico debe tener un 60% de entretenimiento, al menos.

El taller coordinado por José Martínez Terrero, Director de Radio IRFA y miembro del **Equipo Comunicación**, fue dirigido por José Ignacio López Vigil, perteneciente a la Secretaría Ejecutiva de la Asociación Latinoamericana de Educación Radiofónica (ALER).

Para el futuro se proyectan nuevos talleres y encuentros para quienes están interesados en el desarrollo de la radio educativa al servicio popular.

● CREADA COMPAÑÍA NACIONAL DE TEATRO

El 22 de mayo de 1984 el Presidente Jaime Lusinchi, mediante el decreto No. 133, creó la Compañía Nacional de Teatro, con el objeto de apoyar la labor de los profesionales que han contribuido al desarrollo del teatro venezolano, así como a propiciar la promoción y capacitación de los nuevos valores.

Entre los considerando el decreto destaca el esfuerzo creativo realizado por autores, directores, actores y técnicos venezolanos en los últimos veinticinco años, y la necesidad de fortalecer institucionalmente su desarrollo profesional.

La Compañía estará dotada de una personalidad jurídica propia y actuará bajo la responsabilidad de una Junta Directiva, presidida por un Director General — nombrado por el Presidente de la República —, un Director y su Suplente — designados por el Consejo Nacional de la Cultura — y un Director y su Suplente, nombrados por FUNDARTE.

De conformidad con el anterior decreto se designó al ciudadano Isaac Chocrón, como Director General, y según anunció el Ministro de la Cultura Ignacio Iribarren Borges se ha designado un millón de bolívares como presupuesto inicial para la etapa de organización, ya que la Compañía comenzará a funcionar en 1985.

● INTER PRESS SERVICE:

VEINTE AÑOS AL SERVICIO DEL TERCER MUNDO

Hace veinte años, cuando un grupo de periodistas latinoamericanos y europeos decidieron fundar "Inter Press Service" como una agencia de noticias complementarias a las transnacionales, nadie en el Tercer Mundo había planteado aún la exigencia por un Nuevo Orden Informativo Internacional (NOII).

Sin embargo, esta iniciativa nació debido a la convicción de profesionales latinoamericanos de que los intereses del continente no estaban debidamente representados en el trabajo de las grandes agencias noticiosas que dominan, aún hoy, más del 80 por ciento del tráfico noticioso mundial.

El desarrollo de la agencia en América Latina sirvió de base para elaborar una concepción periodística para el trabajo en el Tercer Mundo, que hoy sirve para la ampliación de la labor informativa de IPS a los otros continentes en el hemisferio sur.

Si la prioridad inicial en el trabajo de la agencia fue el mejoramiento de la información sobre América Latina en los países industrializados, la experiencia diaria demostró rápidamente que el principal problema para las naciones en desarrollo se presenta en la falta de intercambio informativo sur-sur.

Consecuente con esta experiencia, la agencia resolvió muy temprano ampliar sus actividades a África y Asia. La cooperativa de Inter Press Service se abrió a periodistas de todos los continentes.

El servicio noticioso, que en un comienzo sólo era en castellano, se amplió al inglés, al portugués, al francés y al árabe.

● COOPERACION REGIONAL

Pero la agencia no se ha limitado a la producción periodística. IPS ha participado activamente como organización no gubernamental, en el proceso de discusión sobre el NOII, en el marco de la UNESCO. Periodistas de la agencia participan en la mayoría de las discusiones que se realizan a nivel mundial o promueven directamente la organización de reuniones de esta naturaleza.

En el campo de la cooperación regional, IPS ha servido de puente para el establecimiento de diversos intercambios de noticias internacionales. En América Latina organiza y edita el material de Acción de Sistemas Nacionales de Noticias (ASIN), que se ha convertido en el más provechoso intercambio regional de información entre las agencias nacionales de prensa de 17 países de la región.

A partir de 1984, IPS logró el inicio de un intercambio de informaciones entre la Federación Árabe de Agencias de Noticias (FANA) y ASIN, cumpliendo así un anhelo histórico de los países del Tercer Mundo.

La red de telecomunicaciones de IPS, que cubre más de sesenta países especialmente en África, Asia y América Latina, permite esta labor que se complementa con contratos de intercambio periodístico, asesoría técnica y uso común de la red internacional con 45 agencias nacionales de prensa.

Este año, IPS cumple veinte años de labor informativa en beneficio de una mayor participación en los flujos informativos internacionales. Su existencia, como cooperativa internacional de periodistas, es testigo de un esfuerzo de profesionales por mejorar el derecho a la información y ponerlo al servicio del desarrollo integral de los países del hemisferio sur.

● AMAVISION: NUEVA TELEVISORA LOCAL

A partir de febrero comenzó a funcionar en Puerto Ayacucho, capital del Territorio Federal Amazonas, la televisora local AMAVISION, Canal 7, bajo los auspicios del Vicariato Apostólico del T.F.A.

Es la tercera planta local de televisión, pues antes se fundaron Boconó y TAM de Mérida, y trata de responder a los requerimientos específicos de la zona amazónica donde convergen culturas indígenas de distintas etnias: piaroas, yekuana, sanemas, etc.

El presupuesto general con la adaptación de los locales, aparatos y su instalación ha alcanzado el monto de Bs. 2.187.530, y se ha cubierto con los aportes recibidos principalmente de la Congregación Salesiana, la Fundación Adveniat (Alemania), la Santa Sede, y diversos Ministerios y Entidades Públicas.

Aunque su horario de programación es aún muy limitado, pues apenas transmite dos horas al atardecer, tienen proyectado ampliar los espacios con programas de alfabetización, de desarrollo agropecuario, de educación sanitaria y, en general, de fomento de la cultura indígena.

La televisora cuenta con una oficina de contacto en Caracas, situada en la Avda. Principal de Las Mercedes, Qta. Don Bosco, cuyo apartado postal es 828 - Caracas 1060.

O ELECCIONES EN EL COLEGIO DE PERIODISTAS

El pasado 8 de junio se realizaron las elecciones en el Colegio Nacional de Periodistas, a fin de renovar las Directivas de todas las Seccionales y la Junta Directiva Nacional. El mismo día se eligieron también los delegados a la Convención Nacional que habría de celebrarse después, a partir del 19 de julio en la ciudad de Valencia.

En el Distrito Federal se presentaron tres planchas. La plancha 2, que postulaba a Luisa Barroso a la Secretaría General, contó con el respaldo del MAS y COPEI. La plancha 3, de ACCION DEMOCRATICA, postulaba a José Ramón Díaz. La plancha 4 postulaba a Bernardo Fischer y contó con el respaldo del grupo independiente "CUARTILLA". La plancha 2 obtuvo 294 votos para la Junta Directiva del Distrito Federal; 359 votos la plancha 3; 243 votos la plancha 4. Para la Convención Nacional esas mismas planchas obtuvieron, respectivamente, 59, 72 y 43 delegados.

El triunfo relativo de la plancha 3 no podía sorprender a nadie, sobre todo si se toman en cuenta dos factores: que el Colegio Nacional de Periodistas ha venido estando siempre muy influido por los partidos políticos y que ACCION DEMOCRATICA es actualmente el partido de Gobierno. Dicho triunfo se explicaría también por un cierto desgaste de la gente del MAS, que desde hace varios años ha tenido importantes responsabilidades en el seno del Colegio Nacional de Periodistas.

Lo verdaderamente novedoso y sorpresivo es la alta votación obtenida por el grupo independiente "CUARTILLA". Dicho grupo, de reciente creación y ya con publicación propia, está formado por jóvenes periodistas, quienes han hecho propuestas profundamente renovadoras y han participado, con nuevo estilo, en las luchas necesarias por la dignificación del periodismo como profesión.

O UNA NUEVA AGENCIA PARA LA CULTURA

El pasado mes de Junio fue inaugurada en Roma la SIC (Servicios e Información Cultural), una nueva agencia internacional de noticias, que se especializará en la información cultural de los pueblos del llamado Tercer Mundo. Dicha agencia está integrada por artistas, periodistas, centros culturales y de documentación, especialistas en comunicación y cuenta además con el soporte de la Agencia Internacional de Prensa (IPS). La SIC funciona como una sociedad cooperativa sin fines de lucro y su director general es el periodista Ricardo Grassi.

Son sus propios creadores quienes explican las razones de esta importante iniciativa: "Porque la mayoría de quienes en el Tercer Mundo se dedican al quehacer cultural no cuentan con canales para comunicar o intercambiar sus propias experiencias. Porque hay una extraordinaria cantidad de información cultural que se archiva y nunca se difunde. Porque las agencias de noticias internacionales dedican un espacio marginal a la expresión cultural del Tercer Mundo. Porque una red de telecomunicaciones y corresponsales es un hecho cultural que puede generar nuevos hechos culturales . . .".

A partir del próximo mes de octubre, SIC comenzará a distribuir entre sus abonados, varios servicios en castellano, francés e inglés. Habrá un **boletín quincenal** con noticias, información y artículos sobre distintos temas escritos por especialistas y críticos; este boletín será una guía permanentemente actualizada sobre las novedades más importantes en materia cultural. Habrá también una **red de intercambio**, mensual, compuesta por revistas, suplementos culturales y trabajos de los mismos subscriptores, quienes de esa forma se vincularán entre sí mediante la agencia, para intercambiar información y artículos. Cada dos meses SIC incluirá una sección especial de **documentos** en el estilo de grandes coberturas periodísticas, en la que se abordarán temas como "El canto popular", "La literatura oral", "Las revistas de historietas", "El humor", "Fábulas y leyendas" y otros relativos a la cultura popular y de masas.

En base a sus objetivos propuestos, esta nueva agencia recién inaugurada está llamada a ser una importante referencia del movimiento cultural de los países en vías de desarrollo.

O 25 AÑOS DE CIESPAL

En América Latina, el surgimiento en 1959 de CIESPAL coincide con una etapa de agudización de la dependencia económica de esta región respecto de los Estados Unidos. En el ámbito de la comunicación / información / cultura las repercusiones fueron también inmediatas. Con razón, en aquel entonces al igual que hoy día, se podía hablar con toda propiedad de una dependencia comunicacional. Esta dependencia se manifestaba y se manifiesta, tanto en lo que se vincula con la infraestructura (hardware) de transmisión del fenómeno comunicación / información, como en los contenidos del fenómeno mismo.

En alguna otra parte, decíamos que esa década (finales del '50 hasta bien entrada la del '60) caracterizó a la investigación comunicacional por la utilización de los esquemas consagrados en Estados Unidos: el "content analysis" de Bernard Berelson y H. Lasswell y los análisis de audiencia y efectos. Esa tendencia se vió fuertemente reforzada por una política editorial de importación de estudios estadounidenses y por la labor realizada por CIESPAL. Esa primera fase de vida de CIESPAL, sin negar los objetivos laudables que se propuso la Institución, es indudable que se caracterizó por el predominio de la documentación y los parámetros de análisis de la escuela clásica norteamericana (Raymond B. Nixon, W. Schramm, J. T. Klapper. . .), y que aun entre los europeos se seleccionaron aquéllos de carácter más pragmático (J. Dumazedier, R. Clausse. . .). No podía ser de otra forma, en América Latina iniciábamos la reflexión sobre el papel que debe jugar la comunicación en una sociedad. Por eso, cuando CIESPAL nació se dijo: "CIESPAL llena un vacío. . .".

Pero el tiempo transcurrió, y entrábamos en la década de los años '70 (conocida como la "década de la comunicación / información. . ."). Habíamos saltado algunos grados de esa dependencia con la que inaugurábamos los años '50 de vida latinoamericana y tercermundista. En los que respecta a la formación profesional y a la investigación sucedía algo parecido. CIESPAL fue capaz, junto con otros profesionales de la región, de superar los esquemas relativamente sencillos del behaviorismo, del funcionalismo, extensionismo / innovacionismo, difusionismo y llegar a una etapa más compleja del estudio y análisis de la comunicación / información. Una etapa circunscrita a nuestra realidad de países del Tercer Mundo. No fue gratuito, por ejemplo, el cambio de significado de las siglas de la Institución: de Centro Internacional de Estudios Superiores de Periodismo para América Latina a Centro Internacional de Estudios Superiores de la Comunicación para América Latina.

Si bien resulta relativamente fácil medir y "criticar" desde lejos los veinticinco años de una labor y de una Institución, hasta ahora nadie puede sustituir los frutos de esa labor y de la Institución. "Se hace camino al andar. . .", nos dirá el poeta. CIESPAL ya ha andado un buen trecho, y ahí están su trabajo de formación de profesionales, de expertos en todas las áreas de la comunicación / información, el Centro de Documentación en Comunicación más importante de la región y único, sus proyectos de investigación, su revista CHASQUI en su segunda etapa, los documentos, los libros. . .

Hoy CIESPAL es referencia obligada en todos los ámbitos del estudio de la comunicación / información en América Latina. Son veinticinco años de trabajo serio y constante, y esto no es retórica obligada.

El hecho de que CIESPAL se haya sabido adaptar a las necesidades latinoamericanas de su emancipación comunicacional ya es bastante crédito para seguir existiendo.

O ALTERCOM: UNA NUEVA COMUNICACION

Cualquier interesado en leer diferentes diarios de América Latina puede encontrar algunos en las ventas de periódicos internacionales que existen en las ciudades capitales latinoamericanas. Allí, se pueden encontrar "El Excelsior" de México, "El Tiempo" o "El Espectador" de Colombia, "El Nacional" de Venezuela, "El Comercio" de Perú, "Folha" de Brasil, "La Nación" de Argentina, "El Mercurio" de Chile, y algunos otros de los denominados como "La gran prensa".

Sin embargo, es muy difícil que en algún puesto de periódicos se encuentren publicaciones como "Aquí" de Uruguay, "Correo del Sur" de México, "Cuadernos del Tercer Mundo" de

Brasil, "Panorama Caribeño" de República Dominicana, "APSI" de Chile o "Paz y Justicia" de Argentina. Y la realidad dice que en América Latina existen más de cien revistas, periódicos o publicaciones que dan a conocer vivencias locales y también regionales, pero que no son conocidas sino por un reducido número de receptores. ¿Por qué este aislamiento, este desconocimiento mutuo entre la que se ha bautizado como "prensa alternativa", "prensa popular" o "la otra prensa"? La razón no es sólo una. Hay problemas económicos, de libertad de expresión de sectorismo, de falta de información. De esta realidad se hizo consciente el Instituto Latinoamericano de Estudios Transnacionales (ILET) en 1981 y en agosto de ese año editó el número 0 del Boletín ALTERCOM.

Esta publicación, cuyo nombre significa "alternativas de comunicación" lleva editados, a marzo de 1984, 37 números. En opinión de su director, el periodista y comunicador Fernando Reyes Matta, ALTERCOM pretende aportar una información coherente y clara a los medios alternativos acerca de los sucesos en América Latina.

• INTERCOMUNICAR A LA PRENSA ALTERNATIVA

El trabajo que lleva a cabo ALTERCOM consiste en recibir periódicamente más de cien publicaciones del continente y algunas de índole alternativo que se hacen en países desarrollados. De este gran volumen de noticias, opiniones y entrevistas se seleccionaron los artículos que se reproducirán. Para que el receptor del boletín pueda ordenar el material según sus intereses, ALTERCOM ha ideado 39 indicadores entre los cuales se incluye "Economía en América Latina", "Expresión transnacional", "Dependencia cultural", "Armamentismo", "Colonianismo", "Mujer y desarrollo", "Economía en el Tercer Mundo", "Movimientos juveniles", "Derechos Humanos", "Situación de la niñez" y otros 29 indicadores.

Sobre la base también de las publicaciones que son enviadas a ALTERCOM, este servicio de prensa publicó en 1983 cuatro informes Especiales, que trataron, cada uno de ellos, temas específicos: "Crisis y Deuda Externa en América Latina", "Armamentismo versus Desarrollo", "Nuevas Fronteras del Desarrollo: Informática y Telemática" y el número dedicado al tema "Cultura y Liberación".

¿Quiénes son los receptores de este intento de entregar datos e intercomunicar a la prensa alternativa? En primer lugar, la misma prensa alternativa, además de periodistas interesados en América Latina y el Tercer Mundo, centros de documentación, políticos y estudiantes. A partir de abril de este año, el servicio abrirá suscripciones para aquellos particulares que deseen recibir el boletín (ALTERCOM, Casilla 16637, Coreo 9, Santiago, Chile).

O JORNADA NACIONAL DE LA ACCION POPULAR

Un lleno total. Agotados los asientos, la gente colmó los pasillos de la Sala 1 del Parque Central para participar, la mayoría (delegados comunales de todo el país que sí sabían de que se trataba) llenos de gran entusiasmo. Los otros, la minoría, observadores expectantes y curiosos de esta gran Jornada de la Acción Popular que organizó CESAP para celebrar los diez años de su fundación.

Fue el viernes 29 de junio pasado, después del proceso de inscripción en 20 talleres de trabajo, cuando se inició la Jornada con más de 900 inscritos y un público asistente que superó las mil personas. En la apertura, José Ramón Llovera, en torno a la labor desarrollada en estos diez años, por CESAP cuyos frutos se recogían en este magnífico encuentro, se refirió a la manera como ellos conciben la participación

"como el apoyo del gobierno y del Estado a las acciones populares y no lo contrario"

Santiago Martínez, hizo la presentación de la Jornada y después participantes y asistentes, estimulados por Ricardo Márquez, se confundieron en una sola voz para corear las canciones populares interpretadas por las representaciones de las diferentes regiones del país. La alegría se hizo contagiosa. Oriente, Guayana, Los Andes, Lara, Falcón, Zulia, Región Central y Capital con sus propias expresiones creativas estaban allí. El Coro del 23 de Enero, bien acoplado, ofreció cantos populares. Para cerrar Mario Kaplún y Guillermo presentaron un audiovisual muy aplaudido.

Los veinte talleres (más uno infantil de última hora para ocupar a los niños) sesionaron en el Colegio Guadalupe el sábado 30 y el do-

mingo primero de julio. Agrupados en cuatro grandes áreas: **ORGANIZACION, AUTOGESTION, SOLIDARIDAD y FORMACION**, los veinte talleres se dividieron en grupos de trabajo para discutir y aportar ideas, métodos, alternativas, instrumentos, propuestas, etc., sobre los siguientes temas: 1. Los Medios de Comunicación y la Acción Popular; 2. El Arte, la Cultura y el Diario Vivir; 3. Los jóvenes en el trabajo Popular; 4. Las Mujeres en los Grupos Populares; 5. El Trabajo Sindical; 6. El Movimiento Ecológico; 7. La Salud Popular; 8. El Financiamiento de los Grupos y Organizaciones Populares; 9. El Cooperativismo; 10. La Organización Campesina; 11. Alternativas Autogestionarias Populares; 12. La Participación de la Comunidad; 13. El Poder de la Comunidad; 14. El Papel de los Grupos Populares; 15. Las Acciones de los Grupos; 16. Alfabetización y Educación de Adultos; 17. Concientización; 18. Dimensión Formativa de las Acciones; 19. Recursos y Métodos en los Procesos Formativos y 20. Acción Popular y Fe Cristiana.

Se discutió; se aclararon ideas; se hicieron planes para mejorar el trabajo comunitario (cómo hacer que todos participen, cómo motivarlos) y cada grupo redactó sus conclusiones para presentarlas al taller respectivo. Esto sucedió el sábado 30 de 8 de la mañana a 6 de la tarde. En el receso del mediodía para el almuerzo, un ambiente festivo y de gran camaradería se observó en las conversaciones, encuentros de amigos, nuevas amistades, direcciones, teléfonos, el ofrecimiento de la próxima visita y, sobre todo, cantos, muchas can-

ciones, bellas canciones que hablan de la vida, del amor, del trabajo, de las alegrías y tristezas de cada comunidad y región. La gente de Oriente, con sus tambores y su contrapunteo no descansó ni en la cola de la comida.

A las dos y media todos los grupos discutieron en sus talleres los informes de trabajo y la expresión creativa que habían preparado, para pasar luego a redactar el informe final que presentarían al día siguiente (Domingo) en las subplenarias. En estas subplenarias de **ORGANIZACION, AUTOGESTION, SOLIDARIDAD y FORMACION** se aprobaron los informes que se llevarían a la Plenaria General.

El domingo, de dos y media a tres y media, después de un descanso que unos emplearon oyendo misa y otros cantando o recitando décimas antes del almuerzo, se efectuó la Plenaria General en el patio central del colegio y bajo toldos, todos mirando hacia el gran molinete de cartón símbolo de CESAP cuyas puntas se fueron plegando a medida que las cuatro subplenarias representaban sus informes. Participantes y observadores (estos muy sorprendidos, por cierto, de la organización y los resultados, no sólo del evento sino de estos diez años de tesonera labor) escucharon los informes finales, contentivos de ideas teóricas y prácticas destinadas a perfeccionar el trabajo comunitario. La expresión teatral, elegida por todos como la mejor, fue realizada en el centro del patio, a pesar de que la lluvia, que estuvo amenazando desde la mañana, se desgranó a media tarde. El Padre Alfredo, Director de CESAP, clausuró el extraordinario evento.

● COMUNICACION: UN DERECHO DE TODOS

DOCUMENTO FINAL DEL OCTAVO CONGRESO DE UCLAP

COMUNICACION EN LA SOCIEDAD

1. Entendemos la comunicación como un proceso social, indispensable para la convivencia humana y la plena realización de la persona. En este proceso las personas y los grupos se expresan y acogen mutuamente, participando en un diálogo que es intercambio de informaciones, sentimientos y vivencias, tanto a nivel interpersonal como colectivo y a través de todos los medios de comunicación posibles. Esto obliga a la participación de hombres y mujeres de todos los estratos sociales y culturales, cuya dignidad es un deber respetar.

2. Reconocemos la comunicación como un proceso vital, inherente al hombre, que requiere, para ser efectiva, tres dimensiones: el compromiso con la verdad, la decisión libre y comunitaria de los interlocutores y una relación de confianza entre ambos.

3. Esta comprensión de la comunicación trasciende el concepto de información, caracteriza esta última por su unidireccionalidad y porque se agota en el hecho de poner datos a disposición del público.

4. Así entendida, la comunicación expresa nuestra vocación cristiana de—siguiendo el testimonio de Jesucristo— conquistar una plena comunión con todos los hombres y en ellos con el Padre (cfr. Juan 4, 20).

5. La comunicación siendo búsqueda de solidaridad, de creatividad y de plenitud humana, es parte del derecho a la vida, tanto para la persona como para la comunidad; implica y genera, además, compromisos y derechos.

6. Esta aspiración a una comunicación más plena, que es ejercicio de solidaridad, está presente en muchas de nuestras comunidades y latente en otras, y a partir de esta realidad debe ser desarrollada.

COMUNICACION EN LA IGLESIA

7. Este modelo de comunicación supone una “opción preferencial por los pobres” que despoje a los comunicadores de toda intención de dominaciones que signifiquen una supresión de la libertad; requiere que se comprometan con su proceso de liberación y permite crear condiciones para que los pobres logren manifestar su propia voz. En fin, exige como condición, la construcción de una auténtica sociedad democrática y donde sea posible satisfacer las necesidades materiales y espirituales de toda la comunidad y de cada uno de sus integrantes.

8. Estas exigencias provocan tensiones en el seno del pueblo de Dios, ya sea entre sectores de opinión, ya entre estos y miembros de su jerarquía. También presentan dificultades para la expresión pública de pareceres y opiniones, lo que constituye un serio problema de comunicación. (“Iglesia y NOMIC” —en adelante Embú, 34).

9. La comunicación es esencial a la misión fundamental de la Iglesia, la evangelización. En el desarrollo de esta misión, la comunidad eclesial ejerce su vocación comunicadora en el doble sentido de anunciar la liberación y comunión, y denunciar los obstáculos que se oponen a la realización de la plena fraternidad humana.

10. El desarrollo de la comunicación en el seno de la Iglesia supone, del mismo modo que en la sociedad civil, el creciente ejercicio de la participación, que se apoya en las prácticas participativas presentes en la propia comunidad y reclama la creación de nuevas instancias para la comunicación y el diálogo.

DEMOCRATIZAR LA COMUNICACION

11. Analizar el ejercicio del derecho a la comunicación supone partir de una referencia a la realidad social, eclesial y de comunicación en la cual nos encontramos inmersos y compararla con los modelos hacia los cuales pretendemos proyectarnos.

12. Comprobamos que en la mayoría de los países latinoamericanos existen sistemas que no permiten a sus pueblos ejercer gran parte de sus derechos fundamentales, tanto individuales como colectivo. Esta situación alcanza su máxima evidencia en la exclusión o subordinación de las mayorías marginadas.

13. Comprobamos que los sistemas de información masiva que existen en nuestros países —salvo pocas excepciones— obedecen a criterios e intereses de proyectos ideológico-políticos y de grupos económicos que controlan el poder, ejerciéndolo muchas veces de forma contraria a los intereses del pueblo, lo cual refuerza la situación de dominación y marginación.

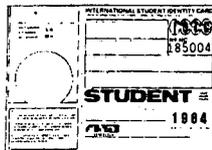
14. En este marco, las posibilidades de ejercicio del derecho a la comunicación por parte de las mayorías se encuentran severamente restringidas, cuando no conculcadas.

15. La efectiva vigencia del derecho a la comunicación requiere la existencia de una sociedad auténticamente democrática. Por tanto, la lucha en favor de un ejercicio cada día más pleno de este derecho debe insertarse, necesariamente, en un proceso global que promueva la democratización de la sociedad.

Estudiante. Profesor:

TU CARNET TE PONE EN TODO

en el año de **ontej**



Con tu Carnet ONTEJ, todo el año estás en todo:

- **AUTOBUSES** especialmente acondicionados para que viajes por Venezuela de la manera más grata, segura y económica.
- **POSADAS ESTUDIANTILES**, a un precio realmente económico.
- **DEPORTE Y TEATRO**, con grandes descuentos para que disfrutes lo mejor que se presenta en Caracas.
- **ESPECTÁCULOS MUSICALES**, donde verás a famosas estrellas, por un precio mínimo.
- **BOLETOS AEREOS** con descuentos, garantizan tu viaje a lo mejor de Venezuela y el resto del mundo.
- **EXCURSIONES ONTEJ**, toda una aventura dirigida para que conozcas mejor a tu país.
- **PROGRAMAS DE TURISMO Y RECREACION**, para tus vacaciones.
- **DESCUENTOS EN MAS DE 250 TIENDAS**. Exige tu Bolelín de Descuentos, donde encontrarás lo que quieres obtener, a menor precio.

**CON TU CARNET ONTEJ,
TODO EL AÑO TE CUESTA MENOS Y... DISFRUTAS MAS!**

ontej
en todo!

25 años del Hipódromo La Rinconada

Fue un 5 de julio en los albores de un nuevo tiempo para la Patria, cuando Caracas mudaba su espectáculo hípico para un reluciente escenario, magnífico, monumental.

Empero, magnífico, monumental, ha sido el esfuerzo realizado a partir de ese momento para hacer del Hipódromo La Rinconada, no sólo un centro de recreo y esparcimiento, sino un ente propagador de beneficios hacia muchos sectores involucrados en el desarrollo nacional. Para ello, la vigencia del sistema democrático ha sido factor fundamental.

Al celebrar hoy el Hipódromo La Rinconada sus 25 años, las nuevas autoridades que conducen al hipismo nacional, felicitan calurosamente a todos cuantos han tenido participación en la superación experimentada durante este tiempo por nuestra actividad.

**En esta nueva etapa del hipismo venezolano,
el Instituto Nacional de Hipódromos genera confianza.**



INH

**Instituto Nacional
de Hipódromos**

SUMARIO

PRESENTACION

ESTUDIOS

- Telenovela: un juglar capitulado 5
- Telenovela nuestra de cada día 10
- La telenovela como género popular femenino y como parte de su especificidad 18
- Imagen de la Mujer en la Telenovela 23
- La radionovela venezolana: tres momentos y ¿una muerte anunciada? 29
- Fotonovela de la vida diaria 41
- El serial: una suave brisa sopló sobre el tejado de carmesí y pétalos —a manera de elucubración entremezclada— 46
- El cine latinoamericano en crisis 55
- El cine venezolano y sus géneros (1980-1984) 62
- El cine venezolano: dos pasos adelante y uno atrás (1980 - 1984) 70

DOCUMENTOS

- La crónica crítica, como diagnóstico televisivo 74
- Resoluciones de la V Convención Nacional del CNP 84
- De lo polémico a lo contraactual: análisis semiótico de las transformaciones en el discurso de Jaime Lusinchi 90

GUIA BIBLIOGRAFICA

- La telenovela, el signo de nuestro tiempo 99

INFORMACIONES 103

Bs. 30,00



Centro de Comunicación Social
Avenida Monte Elena, El Paraíso
Apartado 20133 - Telf.: 42 40 01
Caracas (1020) - Venezuela